

DAS KUNSTWERK

1/IX

AGIS VERLAG KREFELD UND BADEN-BADEN

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn
Heft 1 · 1955/56

INHALT

Druck des Umschlages: C. Werner, Stuttgart
Satz und Druck: Chr. Belser, Stuttgart

4. Farbtafeln

5. Buchbesprechungen

3. Bilder

Inhaltsverzeichnis IX. Jahrgang 1955/56



1. Aufsätze

2. Ausstellungen

DAS KUNSTWERK

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

1 / IX



AGIS VERLAG · KREFELD UND BADEN-BADEN

Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Luisenstraße 10. Telefon 5388.
Unverlangte Manuskripte werden ohne Beifügung von Rückporto nicht zurückgeschickt.
Anzeigenverwaltung beim Verlag. Anschrift der Anzeigenverwaltung: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 24410, Telegrammadresse Agis. Z. Zt. ist Anzeigenpreisliste Nr. 24 gültig.
Für freundschaftliche Unterstützung der Arbeit an unserer Zeitschrift dankt der Verlag den Firmen: Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinrich Schoeller GmbH, Düren; Graphische Kunstanstalt Meyle und Müller, Pforzheim; Schuler, Graphische Kunstanstalt, Stuttgart; Großbuchbinderei H. Wennberg, Stuttgart; J. Fink, Graphischer Betrieb, Stuttgart; B. Sprengel und Co., Hannover; Belserdruck, Stuttgart; C. Werner, Stuttgart.

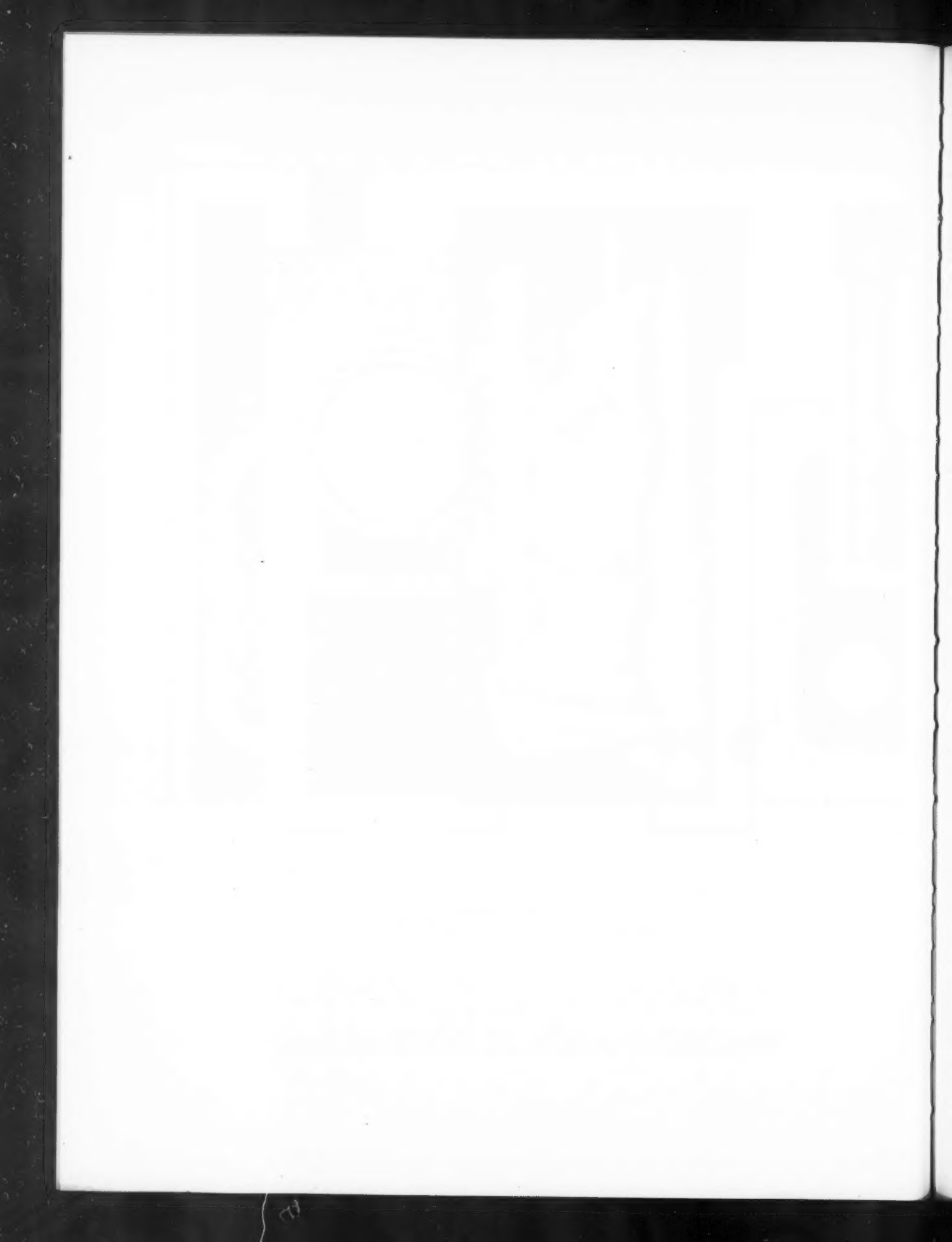
DAS KUNSTWERK erscheint jeden zweiten Monat und kostet im Halbjahresabonnement (3 Hefte) DM 12.60. Einzelnummern sind als Kunstwerk-Schriften zum Preise von DM 5.— zu haben. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind möglich jeweils 4 Wochen vor Jahresschluß. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.

Verlag: Agis-Verlag Krefeld und Baden-Baden. Anschriften: Krefeld, Goethestraße 79, Telefon 24410; Baden-Baden, Luisenstraße 10, Telefon 5388. Bankkonten: Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129, Städt. Sparkasse, Baden-Baden, Konto 2847; Postscheckkonten: Köln 40345, Karlsruhe 50288.



Fernand Léger, Komposition

Mit freundlicher Genehmigung der Galerie Carré, Paris



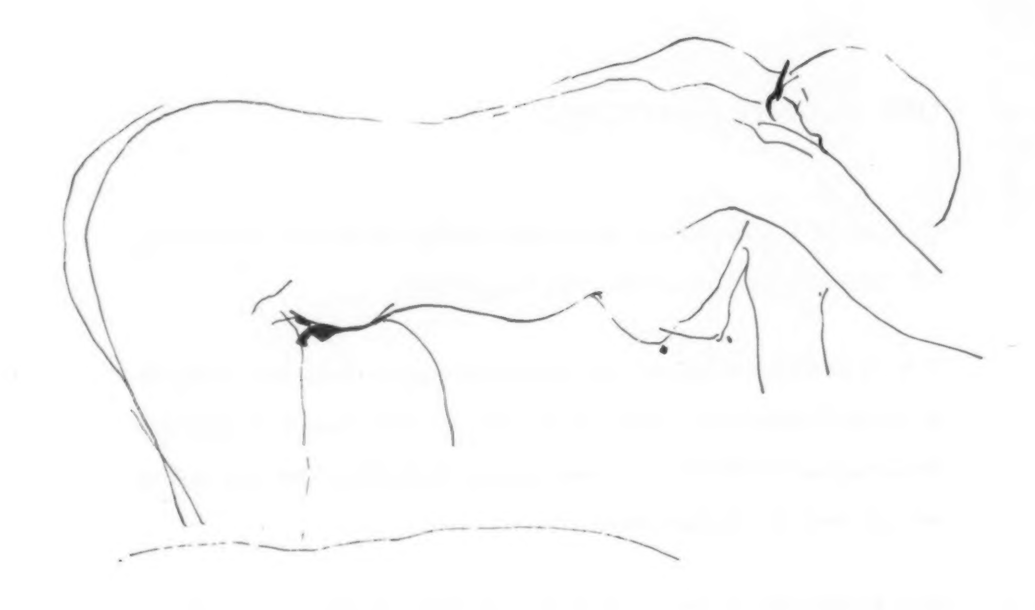
DER NEUNTE JAHRGANG

Der neunte Jahrgang der Zeitschrift steht im Zeichen der Übernahme in einen anderen Verlag. Die Chefredaktion verbleibt bei Herrn Dr. Leopold Zahn.

Es ist uns ein besonderes Bedürfnis, dem bisherigen Herausgeber, dessen Name als Begründer auf dem Titelblatt weiter erscheint, für das durch acht Jahre hindurch mit beharrlicher Begeisterung und künstlerischem Einfühlungsvermögen durchgeführte Werk auch an dieser Stelle den Dank aller Beteiligten auszusprechen.

DAS KUNSTWERK hat sich stets für die junge Kunst eingesetzt - „jung" nicht nach dem Lebensalter der Künstler verstanden, sondern nach der Aufgeschlossenheit für die Zeit, für das Lebendige, für das nicht im snobistischen, sondern im guten Sinne „Moderne" - und sie in fruchtbare Beziehung gesetzt zur großen Kunst der Vergangenheit. Dies wird es auch in Zukunft tun. Im Geiste des bisherigen Herausgebers wollen wir DAS KUNSTWERK weiterführen und ausbauen. Bezieher und Leser bitten wir, uns ihr Vertrauen zu bewahren, damit wir unsere schöne, aber verantwortungsvolle und schwierige Arbeit bewältigen können.

AGIS-VERLAG
Krefeld und Baden-Baden



Marino Marini, Zeichnung

Umbro Apollonio

AUFRISS DER MODERNEN ITALIENISCHEN SKULPTUR

Die lehrhafte Glätte Antonio Canovas fordert nicht allein einen feierlich erhöhten Sockel, sondern geradezu eine Nische, um seinen Figuren die rechte Aufstellung zu geben; selbst die Statue der Paolina Borghese verlangt eine Isolierung, die sie in genaue Grenzen einschließt wie in einen Raum, der ihr allein zukommt. Das ist eine Form des Hedonismus, ein aristokratischer Stil, der aber schon derart abgesunken ist, daß er sich gewissen formalistischen Abwandlungen der Skulptur vergleichen läßt, die heute den oberflächlichen Formenvorrat gewisser abstrakter Bildhauer ausmachen. Ganz anders wieder benutzte Lorenzo Bartolini die klassizistischen Restbestände; er suchte sie in die Anmut seiner realistischen Bilderfülle einzuschieben. Derart eingespannt zwischen Klassizismus und Realismus erschöpfte die italienische Skulptur ziemlich rasch ihren bescheidenen Anteil an der Geschichte der frühen bildhauerischen Leistungen des 19. Jahrhunderts.

Gänzlich anders verfuhr Medardo Rosso. Er stellte dem sentimentalen Naturalismus erregte Strukturen entgegen, die nach Überwindung der geschlossenen Volumen und Oberflächen bereits den Raum um sich angriffen. Mag auch das Zusammentreffen mit dem atmosphärischen Luminarismus im Spiel gewesen sein, aus den behutsamen Tastversuchen der Modellierung kommt plötzlich eine so blitzschnelle Entscheidung in der Festlegung des Bildes, daß jeder Rest der äußeren Erscheinungsform wie aufgelöst erscheint, jedenfalls nicht einbezogen in die Entstehung des Bildes selbst. So kam die italienische Skulptur von einer monumentalen Rhetorik zu einer Bildgestaltung, die unmittelbarer war und dem Stärkegrad des eingesetzten Ge-

fühls mehr entsprach. Wohl wellte sich leise die plastische Oberfläche, aber sie zerbröckelt nicht unter der Einwirkung des Raumes, der sie angreift. Im Gegenteil — wie zur Antwort wird der Raum zu einer weiten Leere — Umweltraum —, in den sich die Dinge einfügen müssen, um in Ganzheit da zu sein. Kein Zweifel, noch handelt es sich um einen impressionistischen, durch die optische Sensation heraufgerufenen Raum und auch in die Modellierung fügen sich noch malerische Effekte ein, aber die Herausbildung der Form im Verhältnis zum Bild bewahrt jenen unbekümmerten Vorgriff, der sich den Grenzen der getanen Erfahrungen entzieht, um andere zu erproben.

Eine gewisse „Bewegung" in der Heraufzüchtung des plastischen Ereignisses zeigte sich also schon bei Medardo Rosso. Drang aber der Umweltraum in die Figuren Medardo Rossos ein, so setzen sich die Skulpturen von Umberto Boccioni in den Raum hinein fort. Sie repräsentieren Kräfte des Gegenstandes, die den Raum erobern, in dem sie, sich selbst und ihn aufspaltend, aufeinander eindringen. Das Simultane tritt in das Blickfeld. Es ist Ausgangspunkt zu einer nicht mehr nur kontemplierten, sondern in ihrer Dynamik erforschten optischen Sensation. Die Form entkleidet sich weitgehend ihrer ursprünglichen Fülle, um die Spannung sich vervielfachender und sich durchdringender Pläne hervorzubringen. In dieser Angleichung analytischer Beziehungen zwischen Figur und Umwelt pulst eine so feurige Vitalität, daß durch sie alles Konventionelle überwunden wird und die Vision eines neuen Organismus heraufkommt. Gelegentlich ist dieser merkwürdig dekorativ, mit Erinnerungen an Formeln des Jugendstils durchtränkt und doch überwiegt in uns das Interesse für den in ihm enthaltenen bildnerischen Gedanken, den einige Skulpturen wirklich zu einmaliger plastischer Realität bringen. „Brechen wir die Figur auf und schließen die Umwelt in sie ein" — schreibt Boccioni im technischen Manifest der futuristischen Skulptur von 1912. Diese Kontinuität des Raumes durch den Gegenstand hindurch ist, wie Argan sagt, die Voraussetzung zu einer künstlerischen Anschauung, die ihre Wurzeln in der Malerei Cézannes hat. Daher wirkt der Raum nicht nur auf den Gegenstand ein und verändert ihn, vielmehr schichtet er sich selbst in neue Pläne, die der Gegenstand nahelegt, so als erzeuge der Gegenstand eine ständige rhythmische Bewegung und bestimme in ihr den Punkt des Gleichgewichts.

In den gleichen Jahren, in denen Boccioni seine plastischen Erfahrungen machte — seine Arbeiten liegen zwischen 1911 und 1913 — erprobte ein anderer Künstler, Roberto Melli, neue formale Möglichkeiten der Skulptur. Er hat uns lediglich fünf Werke hinterlassen (1912—1914), da er sich später ausschließlich der Malerei zuwandte. Sie gehören aber zu den bemerkenswerten Beispielen der Bildhauerei Italiens. Melli folgt nicht dem Dynamismus Boccionis, vielmehr steigert er die Hell-Dunkel-Werte in einem expressiven Sinne. In einer gewissen Weise greift er wieder auf die Form Medardo Rossos zurück, bringt diese aber mit gewissen kubistischen Formeln in Verbindung.

Immer im gleichen Zeitraum, 1910—1913, aber außerhalb Italiens, kam auch Amedeo Modigliani zu seinen sehr bemerkenswerten plastischen Ergebnissen. Er hatte Brancusi 1909 kennengelernt, und dieser hatte ihm in seinem Atelier die ersten Grundbegriffe des Handwerks beigebracht. Die Auffassung Modiglianis gründet nicht in der zeitgenössischen Kultur, sie hat ihre Quellen in fernerliegenden Kulturen, in jenem allgemeinen und vielfältg auftretenden archaischen Purismus, der das damalige Paris sehr interessierte. Negerkunst, die griechische Kore, japanische Linienkunst, Gotizismus, das sind einige dieser Hinweise, aus denen Modigliani die kantige, hieratische Strenge seiner Figuren ableitete. Sie gehören, wie Enzo Carli sagt, zu den erregendsten Dingen der ganzen modernen Skulptur. Tatsächlich zerstört Modigliani in seinen besten Arbeiten jeden Rest von konventioneller Kultur durch eine lyrische Eindringlichkeit, die ihre Sprachmittel mit äußerster Einfachheit handhabt, auch wenn diese gelegentlich durch zu großes Raffinement ins Dekorative geraten. Die Probleme, die damals die zeitgenössische Skulptur bedingten und so stark auf sie einwirkten, daß sie gelegentlich den freien, gelösten Vortrag behinderten, finden sich im bildhauerischen Werk Modiglianis nicht. Seine Umsetzung der Figur in Kurven und scharfe Kanten sucht einen lyrischen Klang, der mit keiner revolutionären Absicht in Verbindung steht und ganz auf das Maß der Poesie abgestellt ist.

1911 und 1914 war auch Arturo Martini kurz in Paris. Er hatte schon einige Jahre vorher eine archaisierende Manier durchgeprobt, die gegen die gängigen bildhauerischen Anschauungen anging. Martini ist einer der erregendsten und merkwürdigsten Exponenten der italienischen Skulptur. Obwohl er recht stark der Rhetorik des „Novecento" und der „Mythen" nachgab, hinterließ er doch Beispiele, die zwar zum großen Teil nur durch Fotografien bezeugt sind, in denen abstrakte Formen eigentümliche Architekturen aufbauen. Sein Werk strömt immer aus einem lebendigen Quellpunkt,

auch dort, wo er bildhauerische Spektakel und allgemeine Abstraktionen inszeniert oder in der Heftigkeit seiner Vorstellungskraft sich zur Rolle eines „Regisseurs" (Francesco Arcangeli) zwingt oder sich bei irgendeiner episodischen „Trouvaille" (C. L. Ragghianti) aufhält. Sein ganzer Mangel an Disziplin und das Bruchstückhafte der Ergebnisse sind übrigens kein Fehler seiner inneren Organisation, kein tatsächlicher Eklektizismus, da es zu deutlich ist, daß die erreichten Positionen nicht Frucht zufälliger Glücksfälle sein können, sondern, wie es Ragghianti ausdrückt, „die einzige und notwendige Bedingung zur Befreiung seiner persönlichen Sprache, so als habe diese ein kräftiges und gieriges Feuer nötig, das sich vom verschiedensten Holze nähren muß, um aufzulodern und zu leuchten". Um die gültige Figur in Martini zu erkennen, hilft es wenig, einen Zusammenhang zu verfolgen, der jenseits dieser grundsätzlichen Erfahrung liegt und der von Fall zu Fall, vielleicht mit langen Pausen zwischen Werk und Werk, sich durchsetzen würde, sondern man muß eine Anzahl von gültigen Werken herausnehmen und darauf das Urteil gründen.
1889 geboren, besuchte Martini das Atelier von Hildebrandt, — und die hier aufgenommene formalistische Erziehung sollte seinen genialen Schwung bis in die letzten Jahre seines Lebens hemmen. Dann war er 1911 und 1914 in Paris, wo er sich an Maillol anschloß. Lionello Venturi hat den Einfluß aufgeklärt. Seine persönliche Tätigkeit beginnt gegen 1920/21, als er der Gruppe der „Valori plastici" beitrat. Von diesem Augenblick an schreckte er vor keinen, noch so kühnen Abenteuern zurück, aus denen er immer mit irgendeiner Neuentdeckung oder Erfahrung herauskam. Jetzt beginnt sein langer Weg unermüdlicher Überlegungen durch das Alexandrinische, Etruskische, Mittelalterliche, Klassische, Barocke, aus denen bildnerische Untersuchungen sich ergaben, deren Triebfeder das Drängen nach einem formal bestimmten und rhythmisch aufgefaßten Formorganismus ist. 1926 stellt sich das Problem für Martini in fester bildhauerischer Weise; seine Skulptur füllt sich mit tiefer und sinnlicher Beseelung. Die Unstabilität seiner formalen Welt festigt sich jetzt zu kompakter und feierlicher Struktur, während eine innere tragisch gestimmte Kraft das Wachsen und Sich-Lösen der Pläne in Bewegung bringt, wenn diese auch noch von der süßen Glätte der Modellierung verdeckt ist. Wenn auf der einen Seite seine Erfindungen oft verblüffend und verletzend wirken, so sind sie auf der anderen Seite mit einer Aufmerksamkeit für das Hell-Dunkel moduliert, die so fein und sensibel das Spiel des Lichtes einbezieht, daß man geradezu an ein Erbe des venezianischen Geschmacks denken könnte, so empfindlich weiß sich Martini der koloristischen Elemente zu bedienen. Isoliert man also bestimmte Werke aus dem Gesamtkomplex, der in seiner Breite der darin enthaltenen Absichten die wahren Qualitäten verschwinden lassen könnte — wählt man zum Beispiel die „Pisanerin" von 1928, so muß man bis zum Jahr 1942 gehen, um ein entsprechendes Werk in der „Unterwasserschwimmerin" zu finden —, so können sie ein Ganzes bilden, in dem bei charakteristischer Einfachheit die plastische Fülle hervortritt. Sein wendiges und vorurteilsloses Temperament gab jedem Impuls nach und suchte den literarischen Reiz mit dem rein bildnerischen Betroffensein zu einer Einheit zu bringen. Im Grunde verdankt man gerade seinem bestürzenden Temperament und Geschmack, obwohl er da manchmal über das Ziel hinausschoß, einige der bemerkenswerten Skulpturen der italienischen Moderne.
Arturo Martini starb 1947 — völlig ohne Glauben an eine Zukunft der Bildhauerei. In einem Büchlein nennt er sie einmal „eine erstorbene Sprache", weil er ihr Weiterleben in der modernen Welt für völlig ungerechtfertigt hielt. Vielleicht spürte er, daß er unter dem Zwang seiner monumentalen Absichten, die auf der Virtuosität alter Vorbilder beruhten, gewisse Manierismen nicht hatte vermeiden können. Er hatte die Veränderungen, die die Bildhauerei und die Kunst im allgemeinen durchmachte, wohl begriffen, aber er konnte ihren Zielpunkt nicht ausmachen und war selbst entmutigt über die eigenen letzten Versuche, die gerade darauf abzielten, aus einem zu einfachen klassizistischen Hedonismus herauszukommen. Andere, wie Francesco Messina, konnten noch mit der Unversehrtheit der Tradition liebäugeln und mit Hilfe eines schmiegsamen Handwerks gelassen resignieren.
Marino Marini, dessen erste Arbeiten bekannt zu werden begannen, als Martini auf seiner Höhe stand, gab diesen „Rufen zur Ordnung" nie nach. Es ist aber nicht überflüssig zu erwähnen, daß gewisse Verwandtschaften, denen er gleichgestimmte Absichten oder auch, wenn man will, fruchtbare Lehren entnahm, ihn mit den Bildhauern verbinden, die ihm voraufgingen. Rodin und Medardo Rosso sind zwei solcher Vorstufen, die schließlich zu Maillol führten, in dem Marini das Maß fand, das sich am ehesten seiner Vorstellung von feierlicher Schwere fügte. Das einfallende Licht, das die Oberfläche in den Werken Medardo Rossos in Vibration brachte, wird bei Marini nicht ausgeschaltet, aber es wird verwendet wie ein Ereignis, das aus dem sich

formenden Volumen hervortritt. Nachdem also die plastische Form sich im Raum aufzulösen begonnen hatte, nachdem folgerichtig der Raum Element plastischer Struktur geworden war, nachdem schließlich Martini für seine Figuren wieder die Notwendigkeit einer sie einschließenden Hohlform eingesehen hatte, schlägt Marini wieder die isolierte Geschlossenheit des Volumens vor. Es gibt nicht mehr den wechselweisen Dialog zwischen Gegenstand und Raum, sondern eine innige Verbindung, die sich ganz in der Formung des plastischen Bildes vollzieht. Anfänglich lag die Dynamik ganz in der Struktur und war angelegt in Zusammenklängen und Spannungen. Später, nach 1950, stellt die Grundanlage der Skulptur eine Verbindung zwischen Raum und Volumen her, in der nicht irgend etwas aus der Erscheinungswelt untersucht wird, vielmehr dem Volumen ein natürliches „Gefälle" gegeben wird. Das kann so stark sein, daß daraus eine Behauptung von bildhauerischer Kultur aufgestellt werden kann, die sowohl die vergangene wie die moderne Epoche einbezieht, in der der Fluß von Geschichte und Natur noch so sehr und unmittelbar gefühlt wird, daß die gärende menschliche Vitalität zu persönlicher und glücklicher Erscheinung kommt. In diesem Sinne ist eine festgelegte Haltung nicht möglich. Die Bildung der Figur ereignet sich auf direktem Wege und in ihrer genauesten Dimension, ohne daß irgend etwas, nicht einmal Daten der Erinnerung, verlorengehen. Die Skulptur Marinis ist gehärtet wie gutes Metall.
Das Hervorbrechen der plastischen Phantasie in Marini wird fixiert durch eine spontane Einheit der Sprache, in die ein sicherer Instinkt die Vorbilder aus der Welt der Kultur umsetzt. Die Anordnung der Komposition spiegelt in aller Frische alle Umstände wider, die sie inspiriert haben, und gibt, wie bei allen großen Persönlichkeiten, gleichzeitig vorgestellte und wirkliche Augenblicke in großartigem Maße wieder. Gerade die Benennbarkeit dieser Quellen dient dazu, die Struktur des Werkes zu entwickeln, die Elemente zu identifizieren, die es begleitet und getragen haben. Da sich zuletzt nun herausstellt, daß jedes dieser Elemente funktionalen Charakter hat — d. h. Teil eines genauen künstlerischen Bewußtseins ist, also ein Produkt dieses und nicht Endprodukt einer Einwirkung von außen —, so erscheint die daraus folgende Ganzheit neu und originell. Gerade wegen der Natur und der Qualität seines Werkes — wegen der Überwindung der Polemik, wegen des Eindringens in die Sprachweisen gewisser kultureller Vorstufen, wegen der Verpflichtung zu formaler Genauigkeit — hat Marini ein bedeutendes Gewicht in der Geschichte der Skulptur unseres Jahrhunderts. Seine Skulptur geht wirklich nicht von „Ideen" aus, sondern formt sich einzeln aus „Bildern". Etwas Lebendiges, Reiches, Bewegtes pulsiert in seinen Skulpturen, und sein Staunen begründet sich nie in einer „trouvaille". Es liegt im Grunde seiner menschlichen Ergriffenheit, die die Phantasie erregt und sie direkt mit der Existenz verbindet. Die Skulpturen Marinis sind deshalb nicht nur Werke, die man betrachtet, sie sind Werke, die unmittelbar angehen, als seien sie Antworten auf unsere menschlichen Empfindungen. Diese Ewigkeit des kontemplierten und aus stilistischen Rückgriffen gewonnenen Daseins trägt die deutlichen Zeichen der Dauer der durch Marini aufgestellten Wirklichkeit.
Auch Manzù begann sich in den Jahren durchzusetzen, in denen Arturo Martini das Feld der italienischen Skulptur beherrschte. Aber seine Gesinnung war doch sehr verschieden von der seiner Zeit- und Altersgenossen. Immerhin — einige Ausgangspunkte waren doch gemeinsam. Da war es zuerst und sehr nachdrücklich Medardo Rosso; dann Donatello, den übrigens auch Marini für eine gewisse und gewiß nicht unnütz vertane Zeit beachtet hatte. Die alten italienischen Bronzen, die Scheiwiller mit frühen Arbeiten Manzùs vergleicht, entsprachen in ihrer Funktion als Stimulans und Hinweis jenem gewissen „Primitivismus", den auch Martini zurückzugewinnen suchte. Das will sagen, daß die Intelligenz ein festes Maß suchte aus dem Bedürfnis, ein gefälliges und leicht eingängiges Handwerkertum zu überwinden. Für jeden handelte es sich darum, einen unverfälschten, für unmittelbare Empfindungen freien Grund zurückzufinden. Gerade Manzù blieb dabei immer an das Elegische seiner gefühlsinnigen Intimität gebunden, deshalb verhüllte er seine Form gern durch die möglichste Normalität. Martini wieder suchte die Ausschaltung des großen Virtuosen, ohne aber ganz darauf verzichten zu können. Marini, ohne eigentlichen Wunsch zu irgendeinem Rückgriff in diesem Strom von klassizistischen und anderen ästhetisierenden Mißverständnissen, ging auf noch entferntere Quellzonen zurück; mit ihnen wollte er nicht so sehr eine festgelegte Situation freimachen, als vielmehr das plastische Ereignis im Schmelztiegel seiner unruhigen Phantasie durch eine bestimmte Auswahl zu einer faßbaren Realität bringen.
Manzù gab also dem plastischen Körper eine bestimmte Modulation, als sei dieser in seiner ganzen atmenden Lebendigkeit festzuhalten. Zwischen die geschaffene Figur und den Raum, der sie einschließt, schiebt sich



Emilio Greco, Zeichnung *Foto: A. Cartoni*

eine kurze Pause ein. Das Volumen stellt Licht und Schatten gegeneinander, als seien es zwei komplementäre Schichten der gleichen Einheit. Dieser Aufteilung des stilistischen Reizes in zwei klare Phasen, die zueinander Verbindung halten, entspricht jener mehrdeutige Eindruck von Geistigkeit und Sinnlichkeit, der Manzùs Skulptur kennzeichnet. Physisches und Psychologisches kommen im Werk zur Einheit und werden in den schöpferischen Akt eingebettet. Dies wärmende Feuer bleibt immer bewahrt und sei es auch nur in einem Teilstück der Modellierung oder in einer Pose der Figur. Im Letzten mag es gerade diese Stärke der menschlichen Begeisterung sein, die das Werk Manzùs trägt, auch dann, wenn er sich im Zauber seiner Gefühlsinnigkeit verliert. Im Grunde hat Manzù noch einmal die Kontemplation der Wirklichkeit aufgegriffen, ohne einen direkten Bezug zum „Museum", um ihr eine unschuldige Anmut zu geben, die manchmal, wie in den Reliefs, durch feine Halbschatten ausgedrückt wird. Daher kommt wohl das manieristische Äußere einiger seiner Werke, als drohe das Gefühl wieder in jene gefürchtete Rhetorik umzuschlagen, anstatt sich zu feiner Empfindsamkeit zu läutern. Denkt man aber einmal an den strengen Schematismus der Kardinalsfiguren von Manzù, an die Verblockung der sie umhüllenden Mäntel oder an jene gewisse Hieratik, die sich mit dem funktionalen Charakter des Bildes verbindet, wird man zugeben müssen, daß selbst gewisse Lösungen der europäischen Avantgarde mit ihren Abstraktionen auf einen so konservativen Geist wie Manzù eingewirkt haben — sei es auch einer Avantgarde, die sich auf der falschen Linie gewisser giottesker Vereinfachung bewegt.

Letztendlich also ist Manzù in seinen Lösungen nicht eindeutig, da er sich zwar gegen die von unserer Gegenwart her gestellten Argumente stellt, aber nicht unbeeinflußt von diesen bleibt. Wohl kann er die sogenannte abstrakte Ikonographie ablehnen, aber er kann nicht verhindern, daß sie ihm bestimmte Sprachelemente stellt. Gewiß liegt das Dauernde im Poetischen außerhalb jeder Tagespolemik, aber es gibt nichtsdestoweniger eine Aktualität, von der man nicht absehen kann, will man die Tragkraft eines Werkes ausmessen. Künstler wie Mensch können sich nicht aus der Geschichte ausschließen, ohne einer moralischen Verpflichtung auszuweichen, — wie es im übrigen auch der tut, der alle Angebote seiner eigenen Zeit als gut hinnimmt. Die wirkliche Problematik liegt bei dem Individuum, das die mögliche Gleichung aus beidem von vornherein ablehnt. Manzù hat sich nie in ein derartiges Dilemma begeben. Sein Glaube an eine Harmonie, die eine bereits verlorene, wenn auch ständig ersehnte Gegenwärtigkeit regelt und vielleicht gar stillschweigend miteinbegreift, war dazu viel zu groß. Ihr entnahm er die Warnung, daß es gänzlich unnütz sei, herumzumanövrieren — wie es heute gewisse Künstler ja vortrefflich zu tun wissen —, um sich an dringende zeitgenössische Forderungen anzugleichen, die aber das Bewußtsein vom absoluten Schönen kompromittieren könnten. Im Grunde wäre festzulegen, ob die Möglichkeit zu einer Dauer auf dem Wege einer mit der zeitgenössischen Wirklichkeit konfrontierten Tradition angetroffen werden kann oder auf einem umgekehrten Wege, der den schöpferischen Prozeß im Annehmen unserer unabweisbaren Wirklichkeit begreift, um dadurch das Auffinden von in sich bedeutsamen Elementen zu erreichen — bedeutsam insofern, als bezogen auf eine Wirklichkeit aus geschichtlicher Gemeinsamkeit und erkennbaren Sinn. Zweifellos findet sich das Ideal der Poesie in jeder Sprachform je nach der

Kraft, zu der die Sprache erhoben wird. Daß die Vergangenheit — weil schon abgeschlossen, bestimmt und von Zufälligkeiten gereinigt — eine größere Anziehungskraft als die noch im Fluß befindliche Gegenwart hat, sozusagen eine stabilere Idee darstellt, ist einleuchtend und von der da angebotenen Hilfe her unbezweifelbar. Trotz allem aber wird niemand leugnen können, daß Manzù, bei aller Berufung auf eine, ich möchte sagen, „ideale Zeit", Werke von wirklich geklärter Auseinandersetzung mit den Tatsachen unserer wirklichen kulturellen Phänomene geschaffen hat. Die Denkformen, in denen Alberto Viani arbeitet, sind, bei einer gewissen Neigung zu sinnlicher Gegenwärtigkeit, doch recht verschieden von denen des gängigen Neoklassizismus. Er kann an eine Idee von Ewigkeit glauben, wie er es tut, aber er weiß, daß diese kein genaues Modell hat, sondern mit der Gegenwart gleichläuft, die vielleicht gar stärker ist als jener Archetypus selbst — Gegenwart, die ein unaufhebbarer geschichtlicher Faktor ist, auch jenseits jeder Psychologie, gerade eben weil sie das Bewußtsein miteinschließt. In diesem Sinne faßt sich ein Werk Alberto Vianis in einem plastischen, in seinem Volumen isolierten Organismus zusammen, wo dennoch Raum und Zeit zur Deckung kommen — d. h., daß auf der Grundlage des Volumens sich plastische Entwicklungen von genau geregelter Harmonie bewegen.

Brancusi, Arp, Laurens, Picasso sind lediglich die chronologischen Stationen einer viel weiteren Reise — sie reicht bis zu den Idolen der Kykladen —, durch die Viani die stilistischen Qualitäten alles dessen werten konnte, was, zwar äußerlich tot, doch lebendiger ist als die ganzen Geschehnisse, die wir ertragen müssen. Im Grunde verwirklicht Viani eine der umfassendsten Unternehmungen der Moderne. Nur sehr wenige Werke zwingen, wie das seine, zu einem langsamen und vorschreitenden Einkreisen, um ihrer wirklich habhaft zu werden. Sie entstehen als Ergebnisse eines empfindlichen Parabelschnittes durch vergangene Erfahrungen, die in die Gegenwart hineingenommen werden. Dabei handelt es sich nicht um das Gefühl des Bedauerns über vergangene glückliche Kulturformen, auch nicht um Sehnsucht nach heute unmöglichen Mythen, sondern um ein moralisches Bewußtsein, das sich in die eigene Empfindungsfülle vertieft. Viani hat Gegenwart und Vergangenheit überdacht und hat den Punkt gefunden, wo sich beide vereinen. Das ist kein Nachgeben gegenüber melancholischen und sehnsüchtigen Anwandlungen. Viani ist insofern ein einmaliger Fall, als er, selbst teilnehmend an Geschichte, sich seiner geistigen Wirklichkeit anvertraut, die Geschichte begreift und mißt. Ohne auf seinen Entwicklungsgang besonders einzugehen, läßt sich sagen, daß sich bei Viani alles im Inneren vollzieht. Das Volumen, so geschlossen und profiliert es in seiner Blockhaftigkeit sein mag, ist doch nur die Fülle der Daten, die in ihm an die Oberfläche kommt, d. h. Vollzug einer Erkundung in Raum und Zeit der Vergangenheit und Gegenwart, geleistet durch einen zeitgenössischen Geist. Die Probleme der gegenständlichen Figur, die durch den Raum angegriffen wird und wiederum ihn bedingt, scheinen Alberto Viani gänzlich fern. Er unterliegt diesen Problemen nicht, er versteht sie und reagiert darauf mit seiner ganzen Phantasie. Das hieße, daß die Frage von Raum und Umwelt nicht mehr bestünde und daß die plastische Masse allein aus inneren Ansprüchen wächst und in sich die Glut mitteilbarer Menschlichkeit einschließt und ausdrückt. Hinter diesen bedeutenden Figuren, die das Profil der zeitgenössischen Wirklichkeit bestimmen, stehen andere mehr im Hintergrund. Aber es wäre ungerecht, sie zu übersehen, da auch sie zu der Szene gehören, auf der die Hauptprotagonisten handeln. Hier nun müßte die Beschreibung kleinteiliger werden, um die Erscheinungsweise des Nebensächlichen werten zu können, da gerade sie den allgemeinen Positionsort bezeichnen kann. Die neue Menschlichkeit der modernen Ästhetik müßte sich wohl in der Unmöglichkeit der Trennung zwischen dem Bestehenden und der Form, in der es besteht, zeigen oder aber in jenem inneren Raum, der im schöpferischen Akt von Viani erschien — gewiß nicht in jenen Versuchen, wo diese Realität durch andere Forderungen aufgeweicht wird. Die Anstöße, die zur Arbeit führen, sind verschieden, wenn auch das poetische Ziel einheitlich ist und von all denen angestrebt wird, die keinem reinen Funktionalismus folgen. Da gibt es Marcello Mascherini, in dem Geschichte, Natur, Mythos und Archaismus in lyrischer Begeisterung zusammenwirken, der in der Neigung zu den Reichtümern früherer Zeiten jenen Reiz verspürt, der immer Illusion und Trost hergibt. Ähnlich Pericle Fazzini, der auf den Spuren Rodins versucht, die modernen Neuerungen mit seiner temperamentvollen Begeisterung in Einklang zu bringen, die ihn unwiderstehlich zu alten Zeiten zieht — seine letzte barocke Phase ist daher nur ein Mißverstehen der Ansprüche des Raumes. Anstatt durch die Figur hindurch zum Bild zu kommen, verwandelt er das Bild in Figur. Dieser rückgewandten Sehnsucht entgeht auch Luciano Minguzzi nicht, der, wo er auch seine Vorbilder hernimmt, Gefangener einer Konvention bleibt, die in unseren

Jahren nur in Kompromissen weiterleben kann, bei aller Ernsthaftigkeit des Einsatzes und der Arbeit. Auch Emilio Greco fand in der etruskischen und römischen Skulptur eine Monumentalität, die er in schmiegsamer Oberfläche und in kühnen Kurvaturen zur Darstellung bringt.

Hierbei handelt es sich um unerfüllbare Befreiungswünsche, wenn sich auch Ergebnisse von großer sprachlicher Vollendung einstellen können. Dabei geht es nicht immer um ein kulturell ausgereiftes Könnentum. Gelegentlich kommt es da zu grotesken Antithesen wie bei Marino Mazzacurati, der sich mit einer brutalen Deformierung im Sinne Daumiers und der Kubisten begnügt und dabei alles, was für Bildhauerei typisch ist, ironisiert.

Daneben gibt es manchen, der auf die bekannten sozialen Forderungen eingeht, ohne jedoch auf Kraft des Ausdrucks zu verzichten. Zu den Besten gehört Agenore Fabbri, der wohl auf die Forderung nach einem sozialen Realismus eingeht und die Rückführung der Kunst zum Illustrativen versucht, ohne deshalb das formale Gewissen zugunsten der leichten Mitteilbarkeit aufzugeben.

Gegenüber diesen, gegenwärtigen Tendenzen entsprechenden Rückgriffen, scheint die heutige Handlungsweise von Lucio Fontana abgeleitet. Nachdem er durch das Aufgreifen neuartiger Ideen sich vom konventionellen Geschmack freigemacht hatte, benutzt er jetzt eine graphische Rhythmisierung im impressionistischen Sinne. Im Grunde handelt es sich um ein Nebenergebnis des Problems des Erscheinungsbildes, wie es, mit anderen Ergebnissen natürlich, Medardo Rosso gestellt hatte — das Licht schafft durch graphische Zeichnung im Raum Suggestionen, die aber durch die Angst vor etwas, was sich unweigerlich dem Zugriff entzieht, notwendig unbestimmt bleiben. Gegen diese Auffassung von bildnerischen Analogien zu den Suggestionen eines noch physisch empfundenen Raumes, in dem die Empfindung mehr einbezogen als handelnd ist, stellt sich Berto Lardera. Er faßt Skulptur als Architektur aus Voll- und Hohlformen auf und reduziert sie bis an die Grenze des Zweidimensionalen, so daß das plastische Ereignis fast allein auf der Dynamik einander zugeordneter Pläne beruht. Das Volumen wird durch die Organisation der Form suggeriert; es entsteht nicht aus einem inneren Wachstum wie bei Viani. Auch Bruno de Toffoli arbeitet mit der Dynamik der Profile und Volumen, die die freie Natur bewegen und lebendig machen sollen. Nur das freie Spiel der Luft kann das zu wirklichem Leben erwecken, was der Geist als ein Bewegtes sich erdachte.

Von der Organisation von Rhythmen und Massen aus einer zeitgenössischen Erfahrung geht auch Mirko aus. Er gewinnt aber seine Dramatik aus ständigen Rückerinnerungen archäologischer Natur an oft zeitlich und räumlich weit entlegenen Kulturen. Leoncillo widerspricht häufig diesen archäologischen Rückerinnerungen durch eine Syntax, die sich an der Erzählweise bäuerlicher Keramik schulte. In dieser Thematik drückt sich einer der Pole aus, zwischen denen sich das moderne plastische Gefühl bewegt.

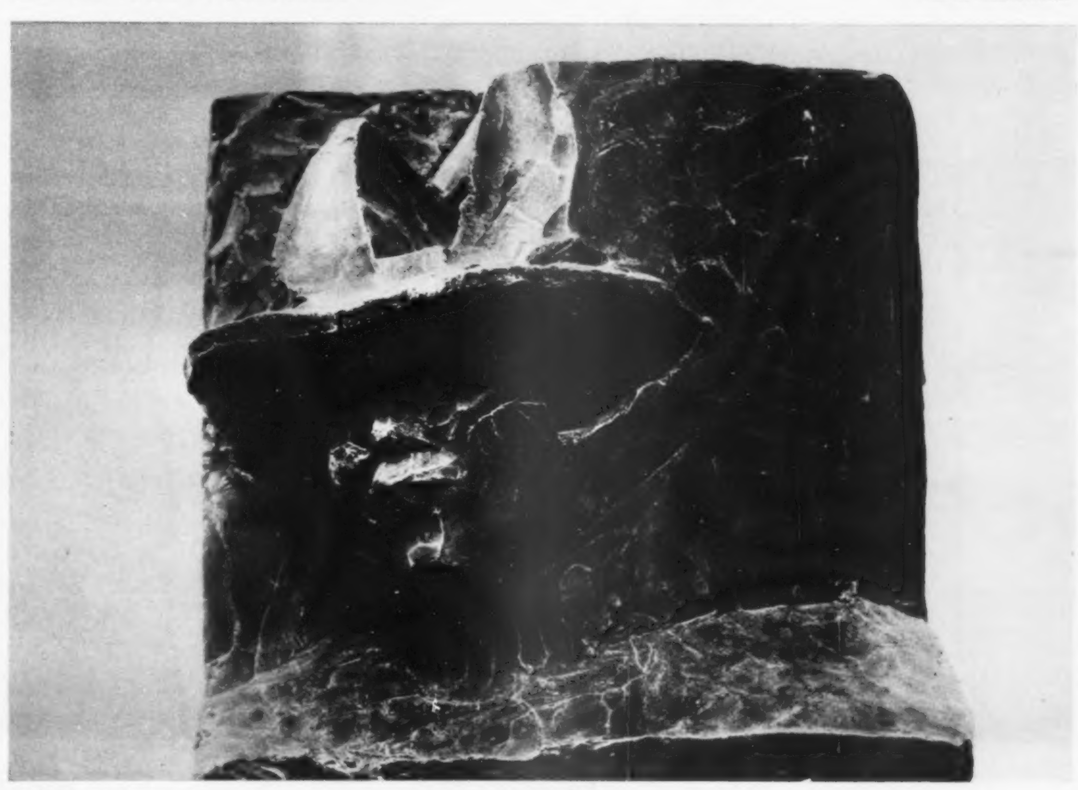
Alle Kursveränderungen bedeuten eine moralische Verpflichtung zum Zeitgenössischen. Die Werkstatt der italienischen Bildhauerei bringt sehr verschiedene und oft recht unvereinbare Produkte hervor — von den kubistischen Abwandlungen natürlicher Gebilde durch Umberto Mastroianni zu dem vielfältig angeregten Purismus von Pietro Consagra, Nino Franchina oder Salvatore; von den von Martini beeinflußten Gebilden von Roberto Bertagnin zu dem expressionistischen Gehaben von Sandro Cerchi, Camillo Maine, Raffaello Salimbeni und zu den mehr oder weniger strengen Abwandlungen von Aldo Calo, Carmelo Cappello oder Umberto Milani, der nach anfänglichem Einfluß von Arp sich heute Reliefkompositionen mit abstrakter Tendenz zugewandt hat; von den Geometrien Vittorio Tavernaris zu der Anmut von Luigi Broggini; von der Klugheit der Antonietta Raphael Maffai zu der Seltsamkeit von Giuseppe Tarantino; von den Feinheiten Alfio Castellis zu der pathetischen Schmiegsamkeit von Venturino Venturi — bis hin schließlich zu den Grotesken von Albano Seguri.

In all diesen Künstlern — und viele übergehe ich, um keinen Katalog geben zu müssen — ist die Geschicklichkeit, den Kern des Disputs zu begreifen, keineswegs vorgespiegelt, vielmehr von leidenschaftlicher Ergriffenheit, um die gegenwärtige Lage abzugrenzen. So entsteht eine Haltung, die nicht mehr nur verwirrt betrachtet, sondern die zur Aktion aufruft und ermutigt, aus jener verantwortlichen Begeisterung, in der man die rechte Einstellung zur unruhigen Kultur der Gegenwart wird sehen können.

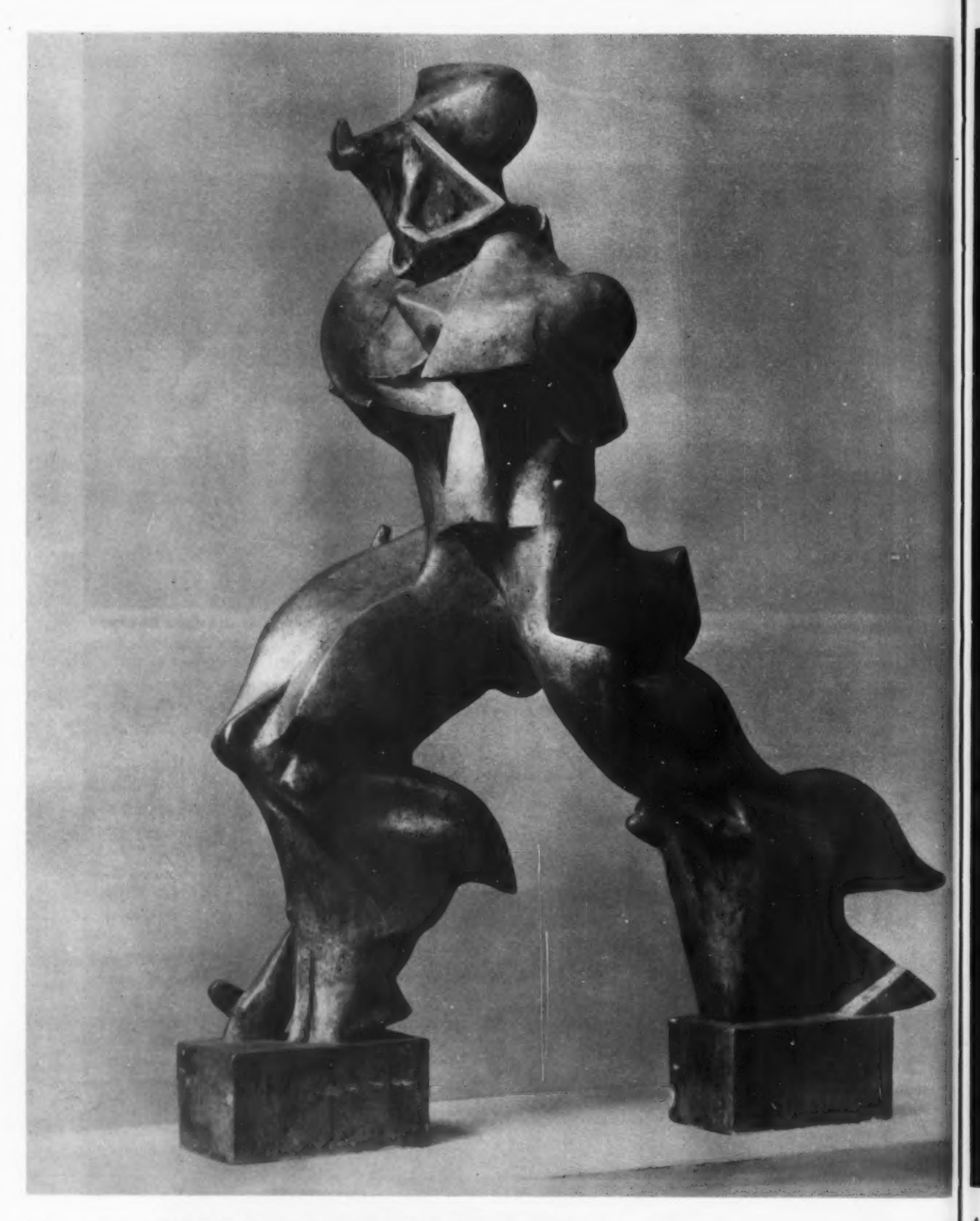
Deutsch von Werner Haftmann



Medardo Rosso, Der Kuß, 1886, Wachs *Foto: Giacomelli*



Roberto Melli, Die Frau mit dem schwarzen Hut, 1913, Bronze



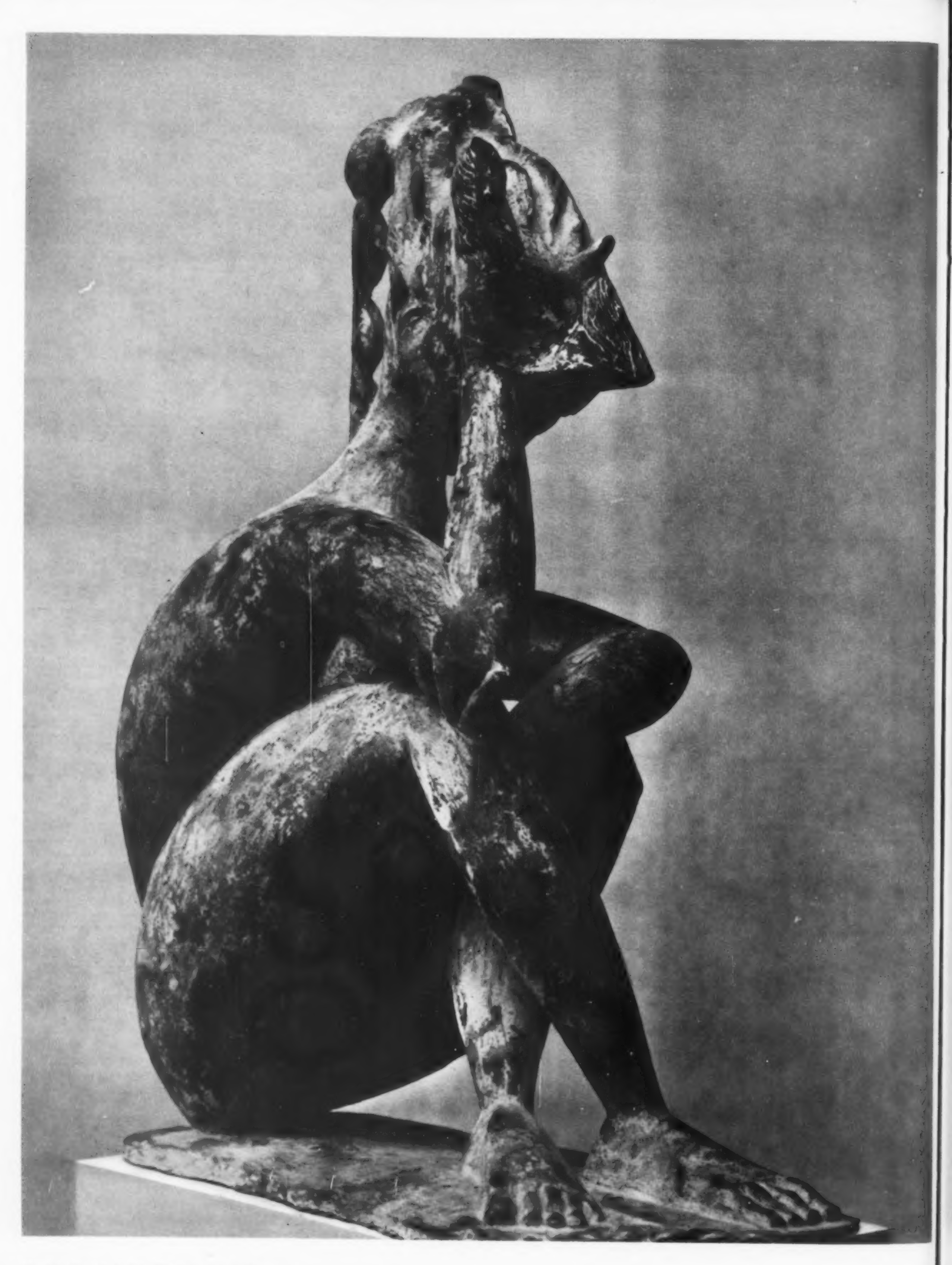
Umberto Boccioni, Einheitliche Formen in der Kontinuität des Raumes, 1913, Bronze — *Foto: Giacomelli*

Art

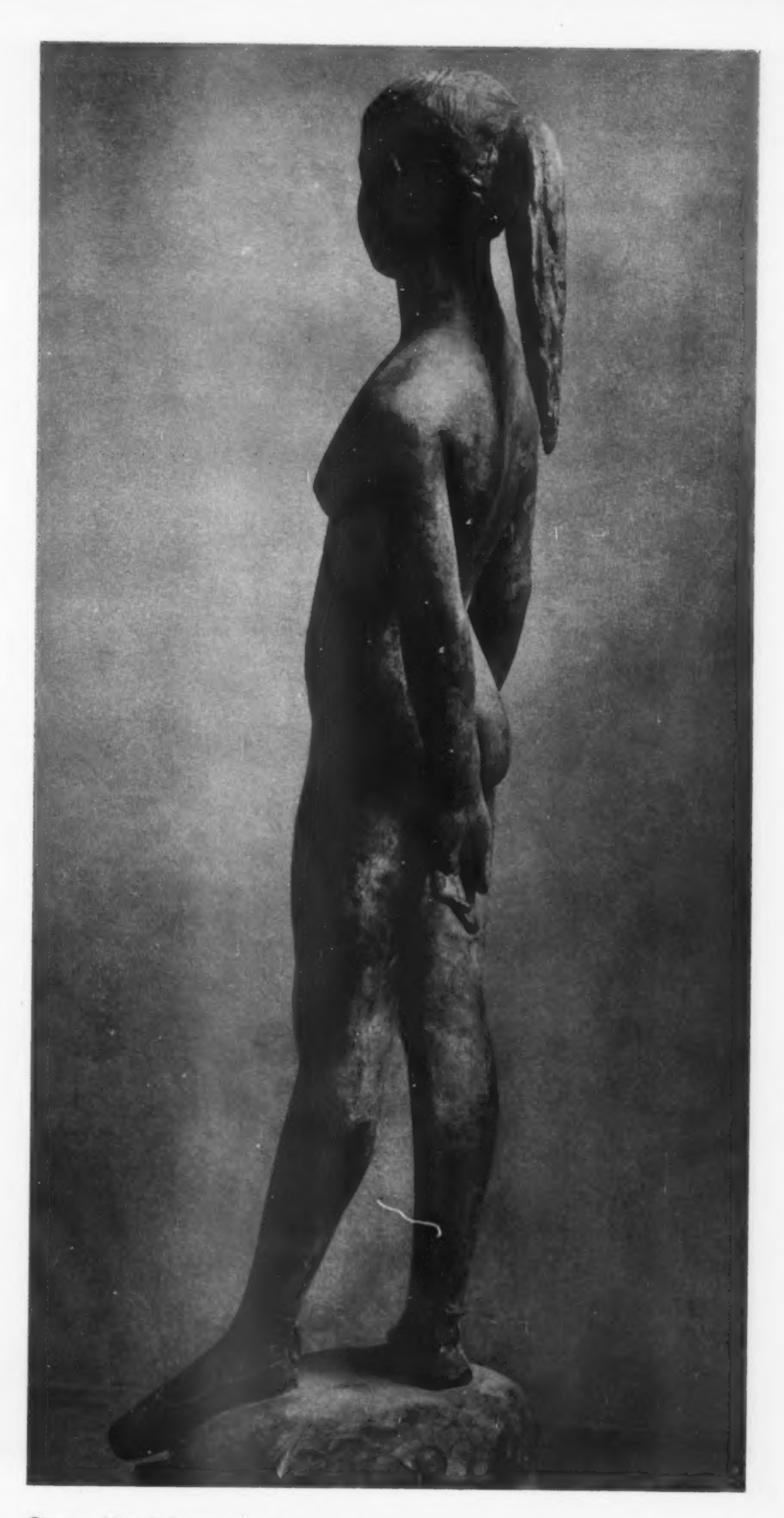
acomelli



Arturo Martini, Der Flieger, 1931, Terrakotta



Pericle Fazzini, Die Sibylle, 1947, Bronze

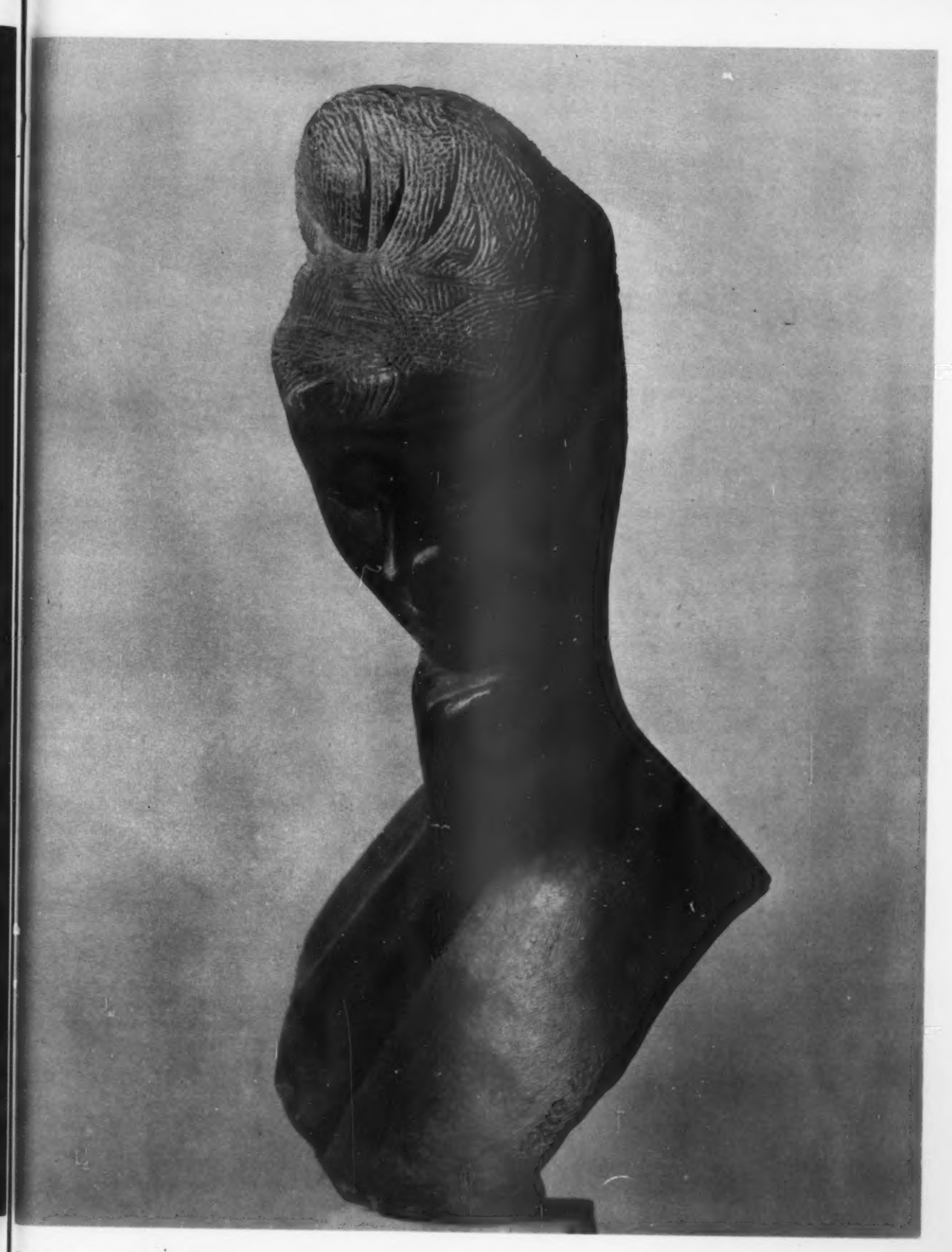


Giacomo Manzù, Tanzschritt, 1950, Bronze



Marino Marini, Campigli, 1942, Gips

Emilio

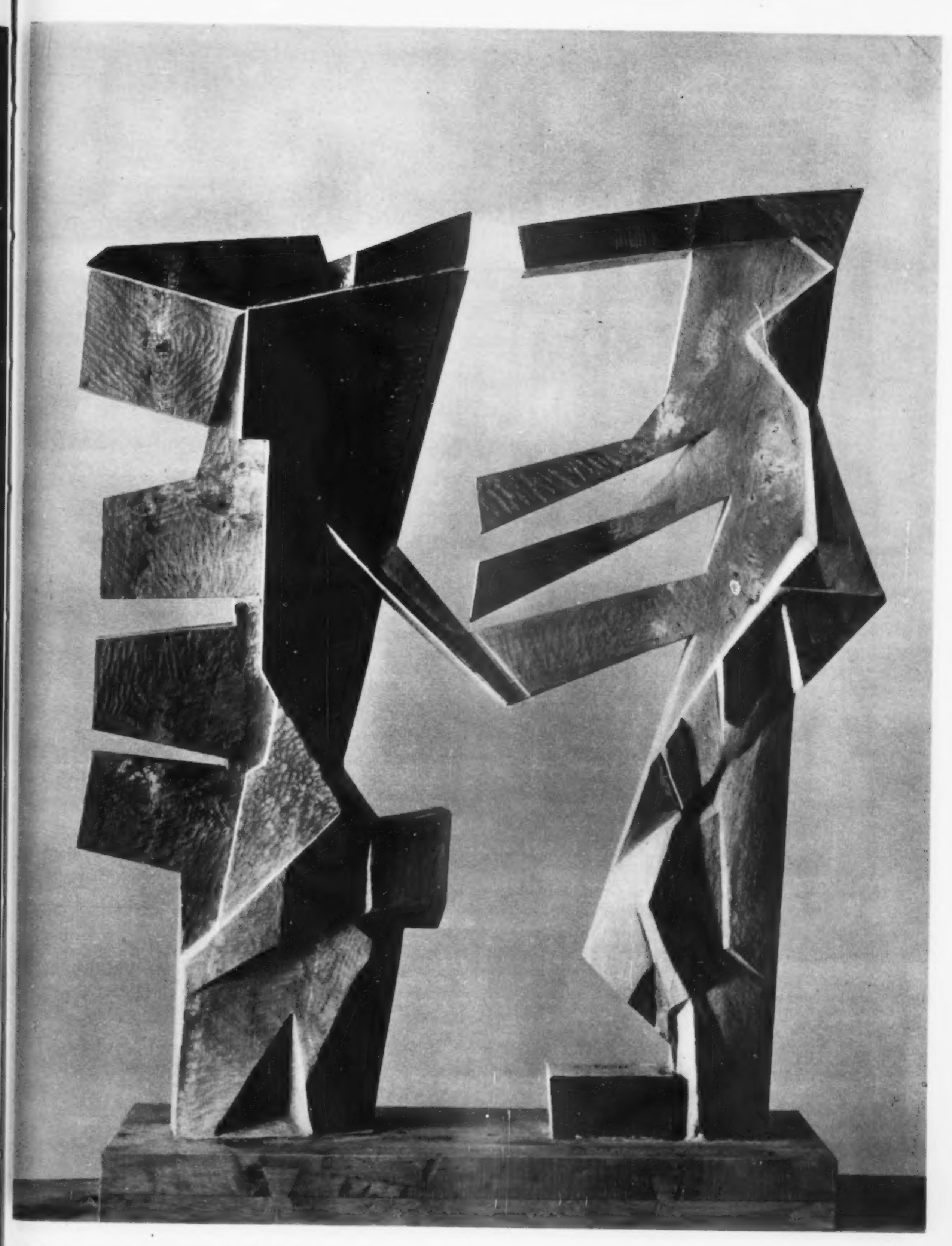


Emilio Greco, Anna, 1954, Bronze

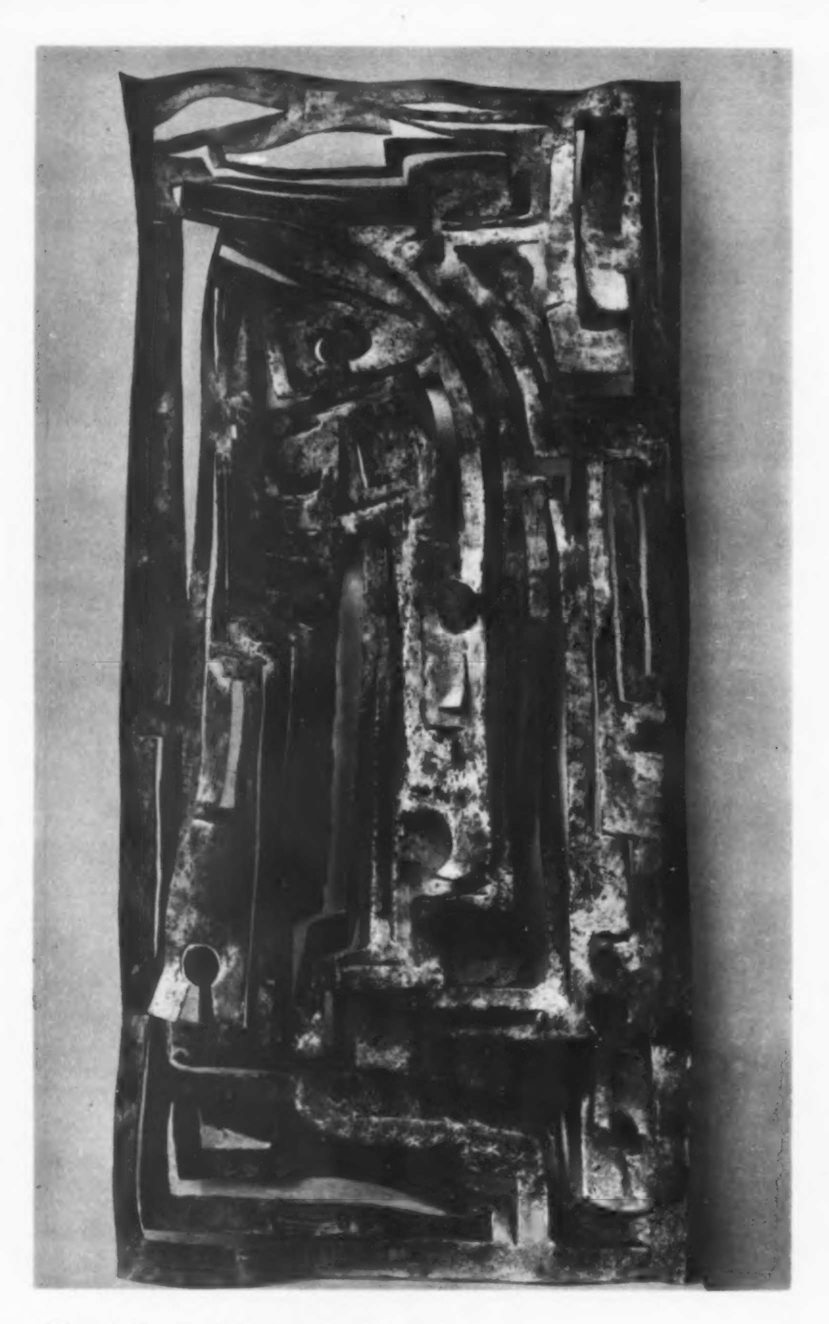


Umberto Mastroianni, Frau, 1953, Bronze

Pietr

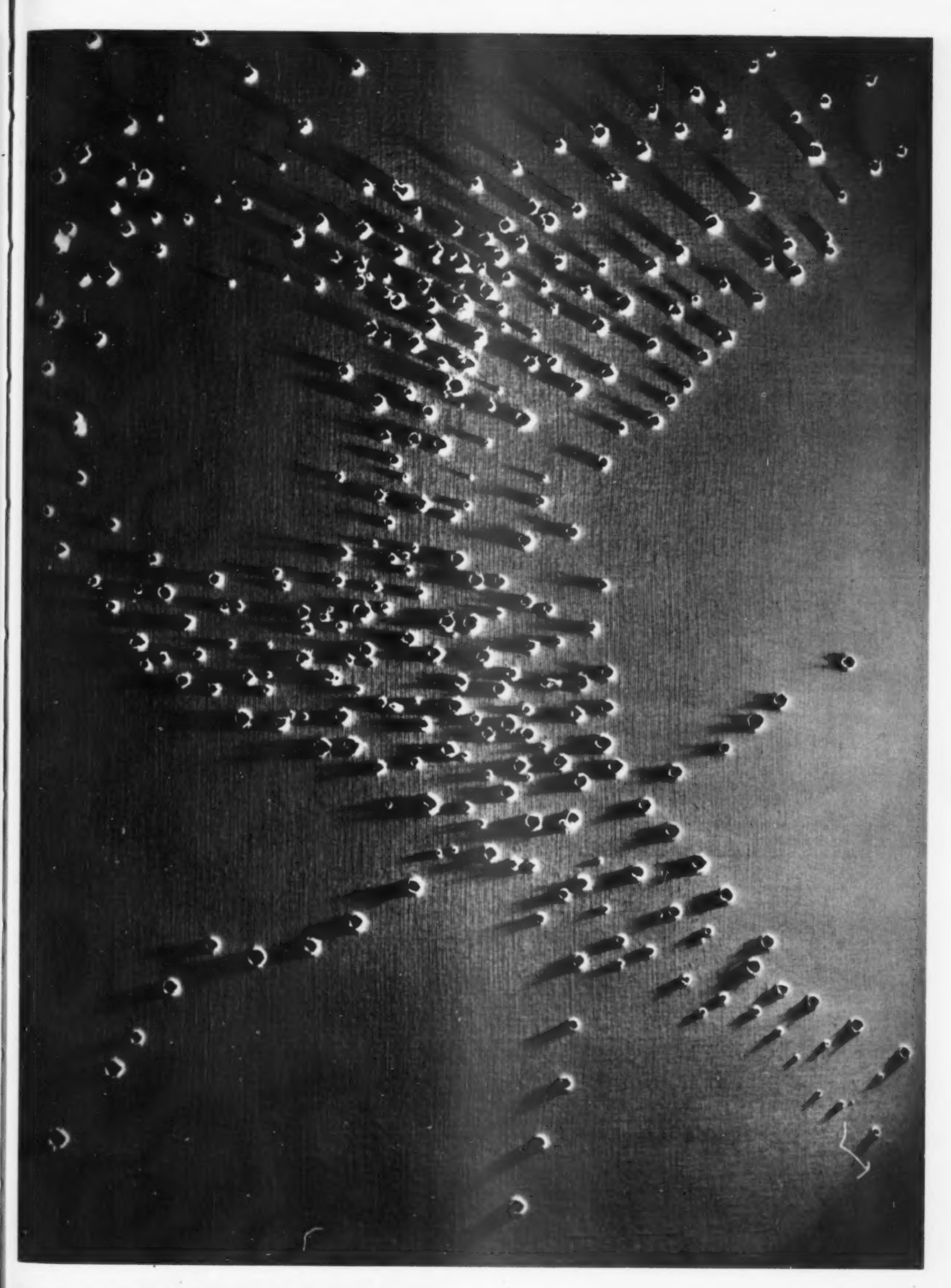


Pietro Consagra, Figuren, 1954, gefärbtes Holz



Mirko, Architektonisches Element, 1953, Messing

Luci



Lucio Fontana, Raumbegriff, 1954, Leinwand *Foto: Giancolombo*



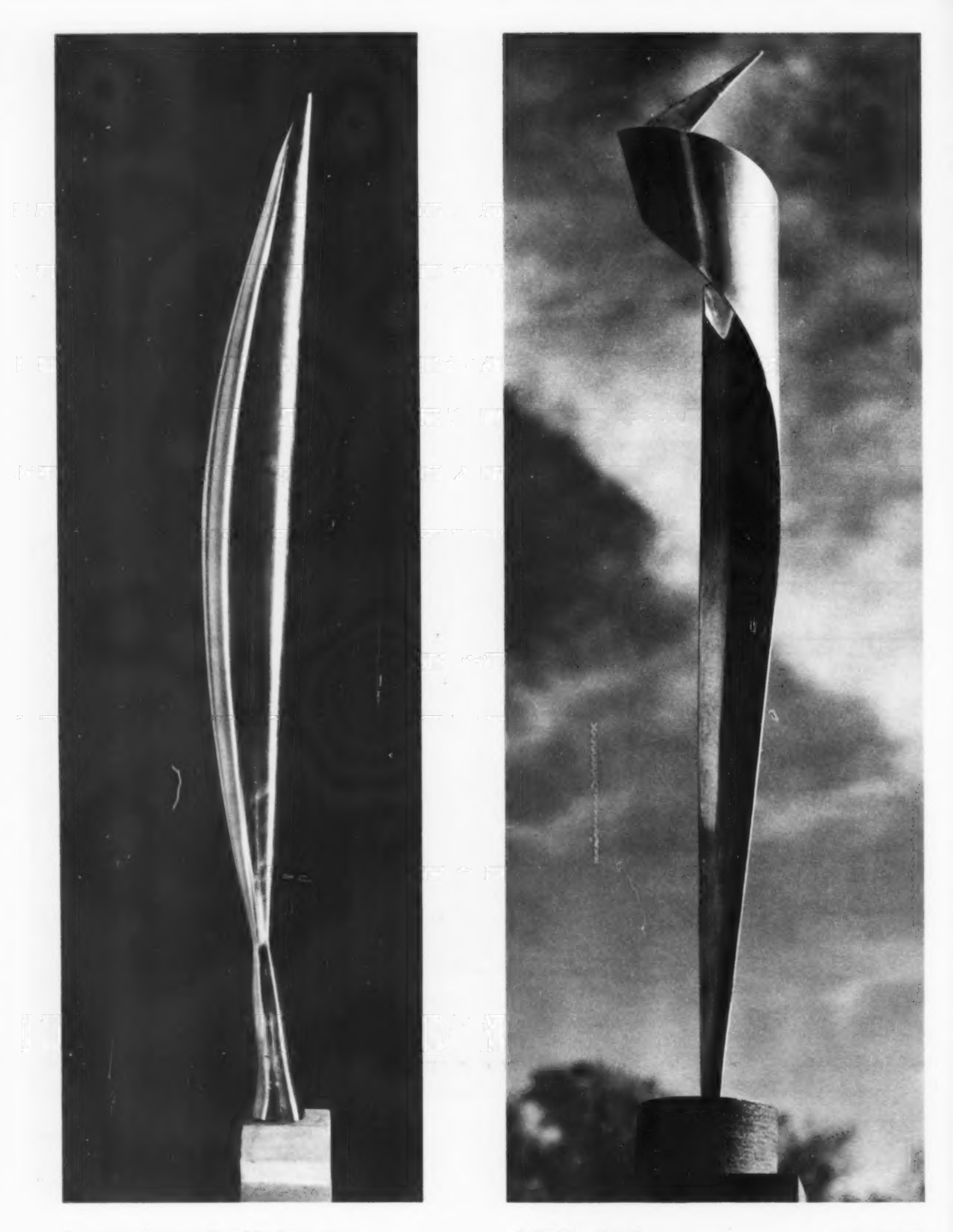
Marino Marini, Reiter, 1950, Holz *Foto: Giacomelli*



Marcello Mascherini, Tänzerin, 1953, Bronze



Hans Arp, Plastik, 1952 *Foto: E. B. Weill*



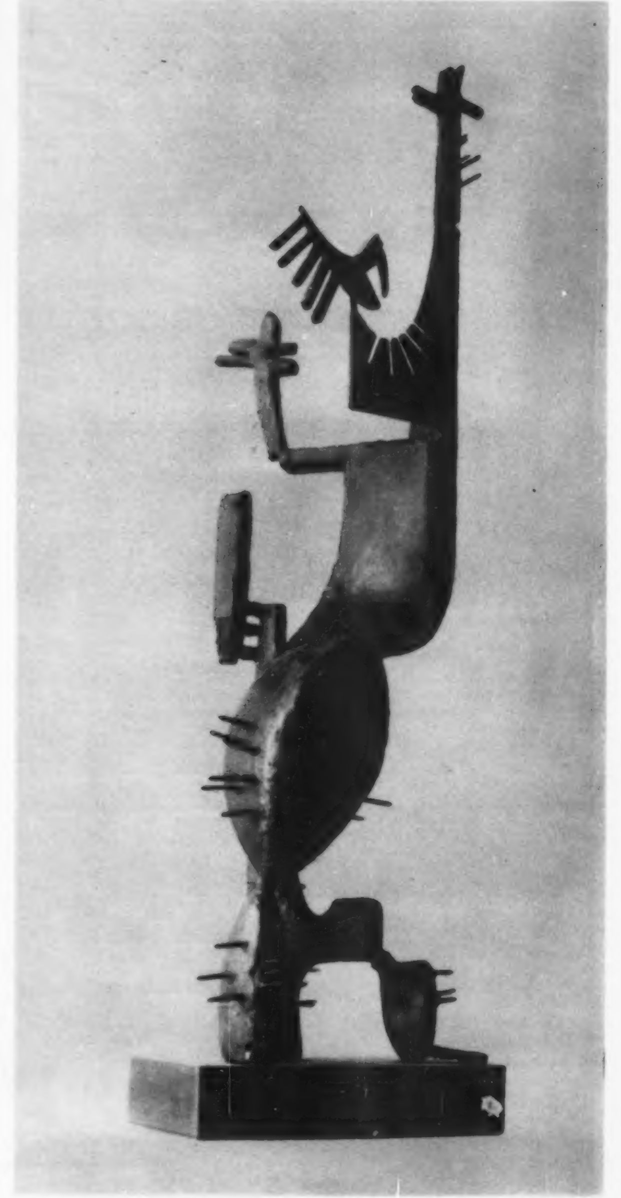
Constantin Brancusi, Vogel im Raum, 1940

André Bloc, Plastik

Foto: R. Ruth



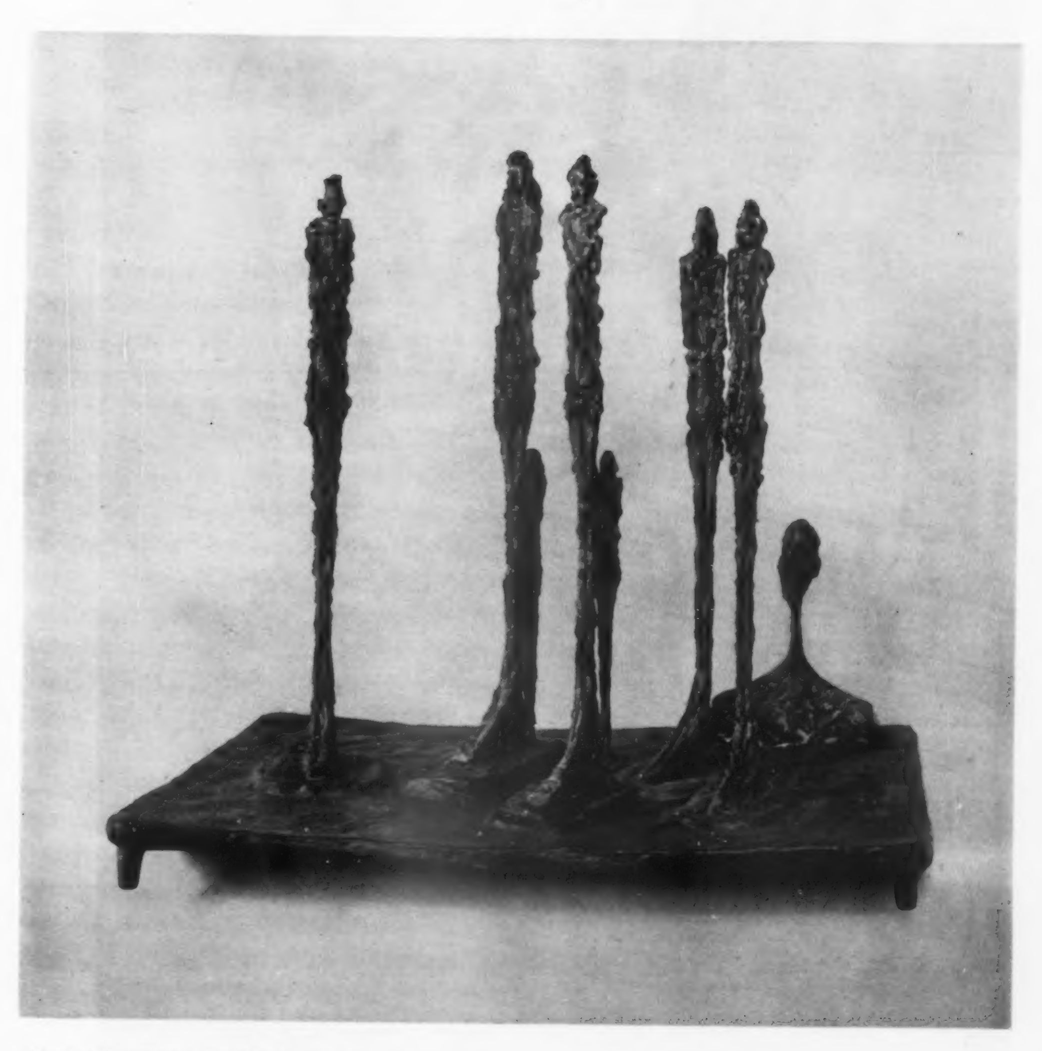
Joan Mirò, Holzskulptur
Foto: mit Genehmigung der Galerie Maeght



Julio Gonzales, Kaktusmensch, Schmiedeeisen, 1939/40



Ossip Zadkine, Das Labyrinth, 1948 **Foto: Marc Vaux**



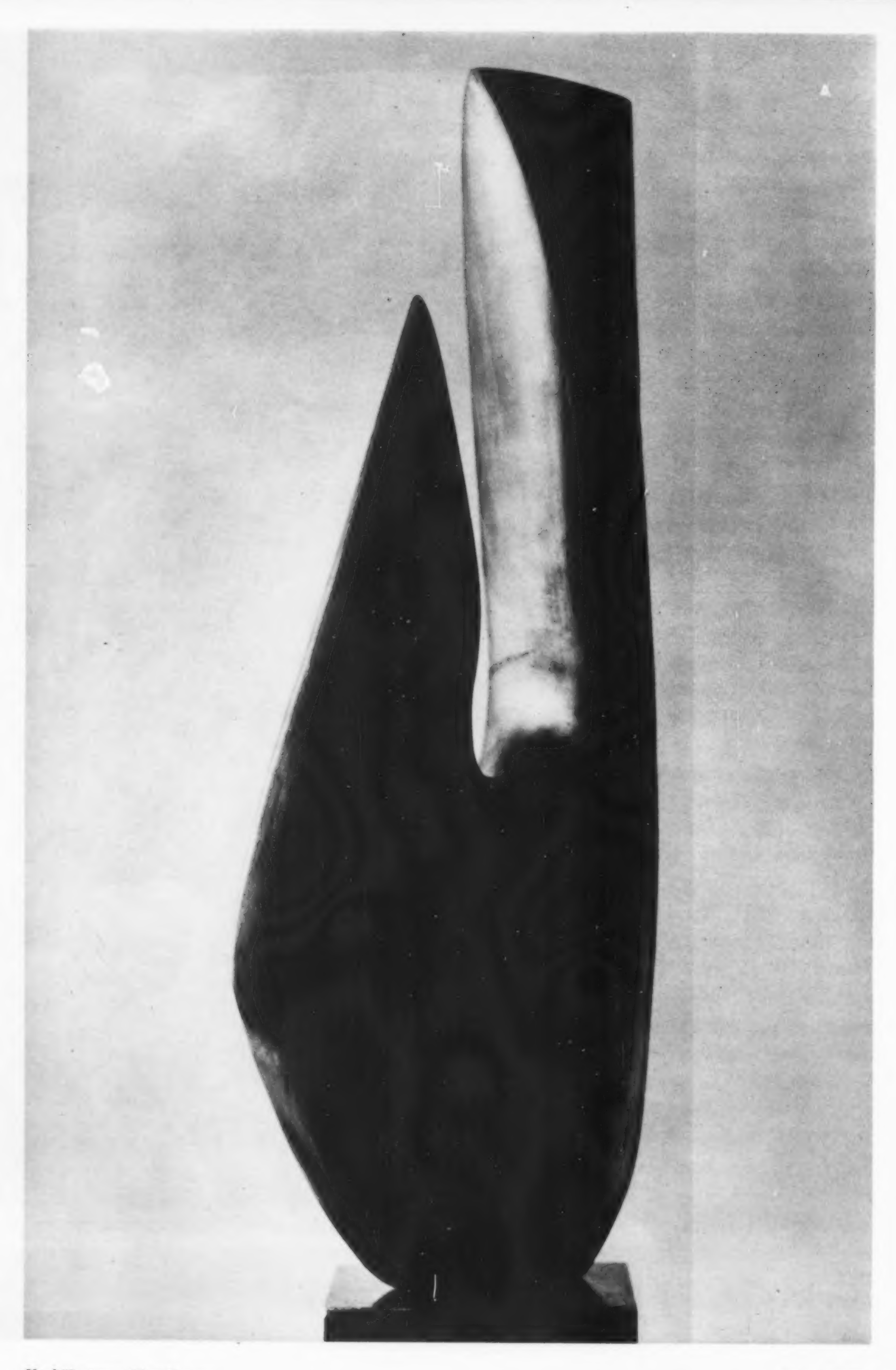
Alberto Giacometti, Der Wald, 1950, Bronze



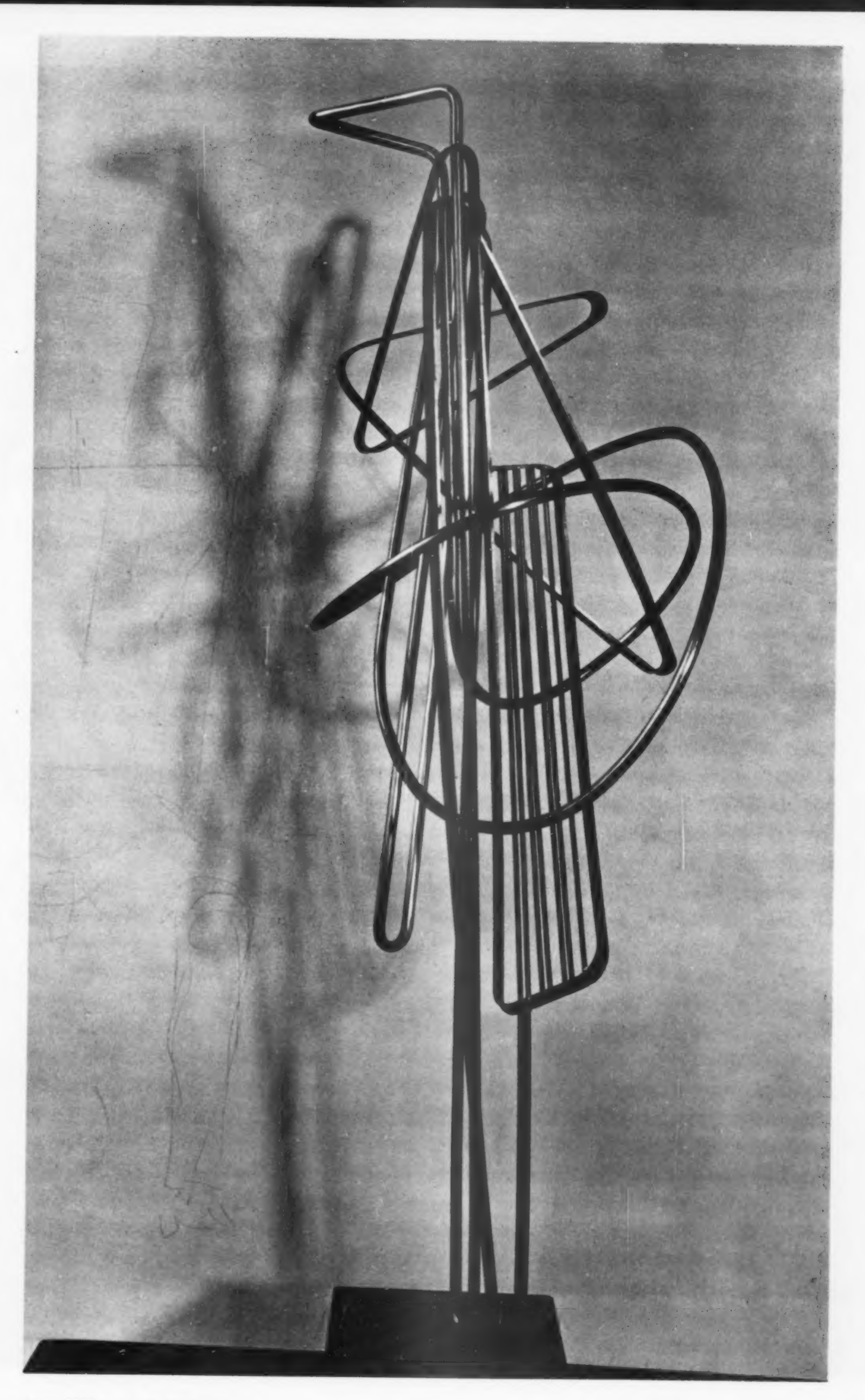
Pablo Picasso, Weiblicher Kopf, 1910, Bronze



Marc Chagall, Moses, 1951, Granit *Foto mit Genehmigung der Galerie Maeght*



Karl Hartung, Plastik, 1939 *Foto: Gnilka*

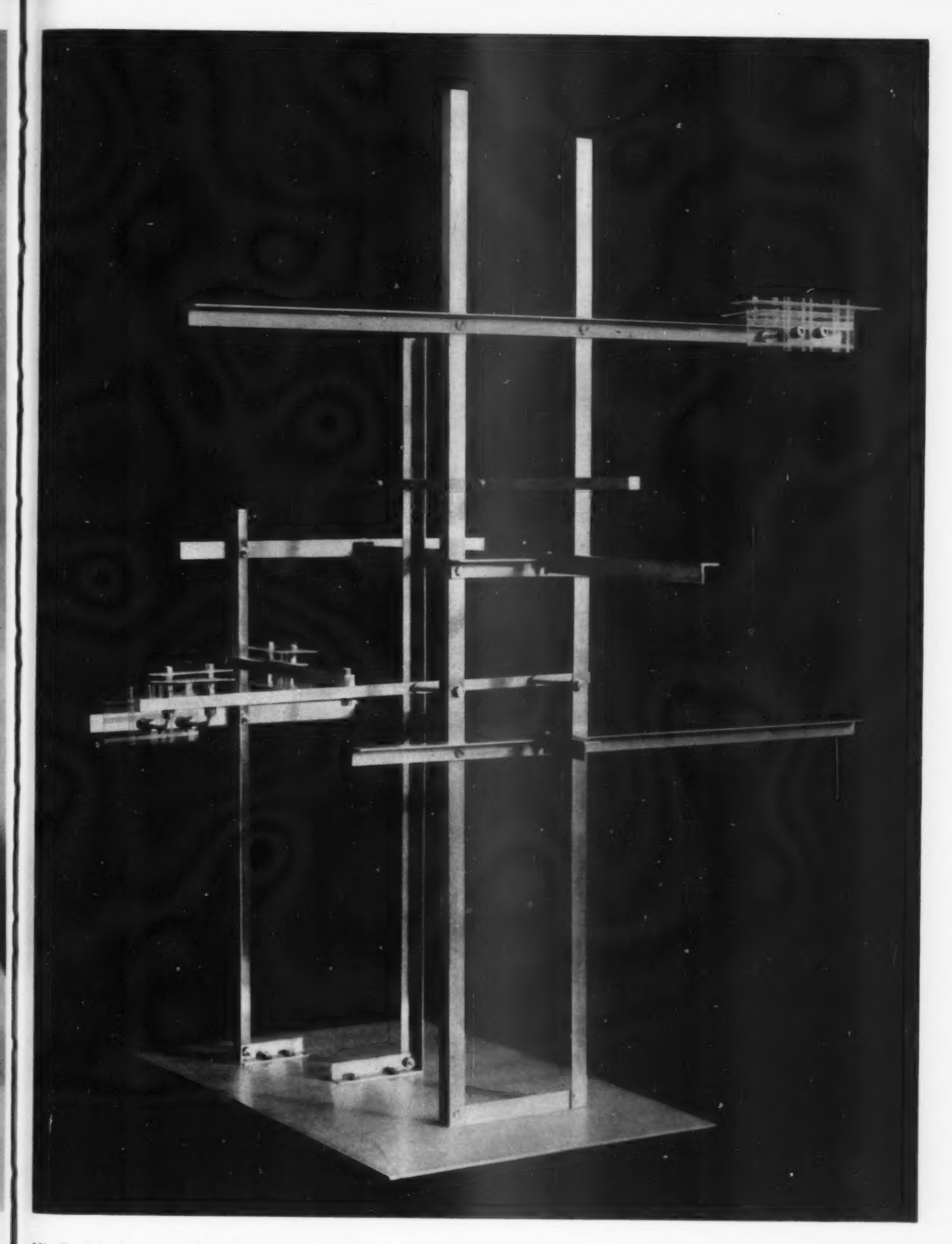


Hans Uhlmann, Stahlplastik, 1951

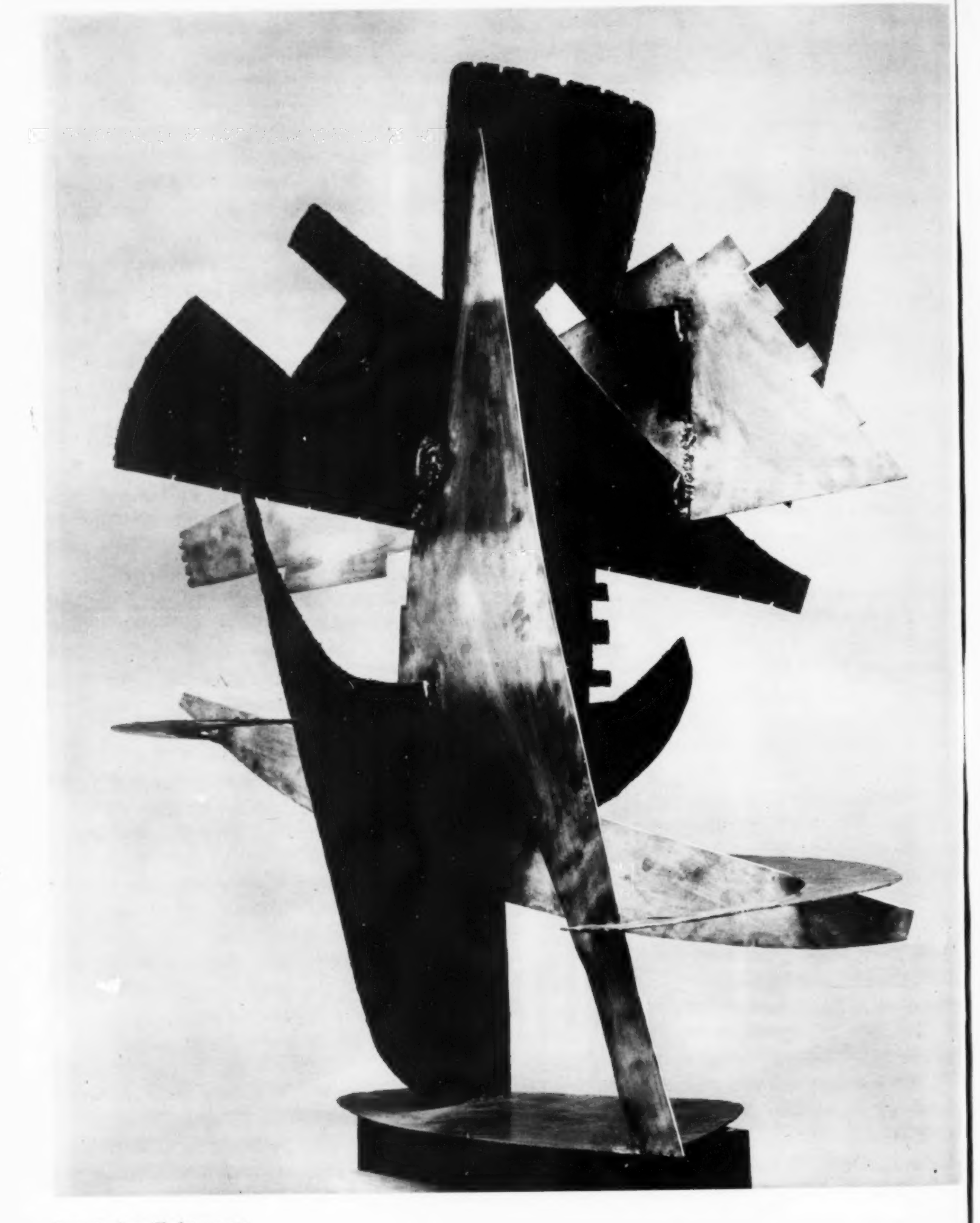


Jakobsen, Eisenskulptur, 1952

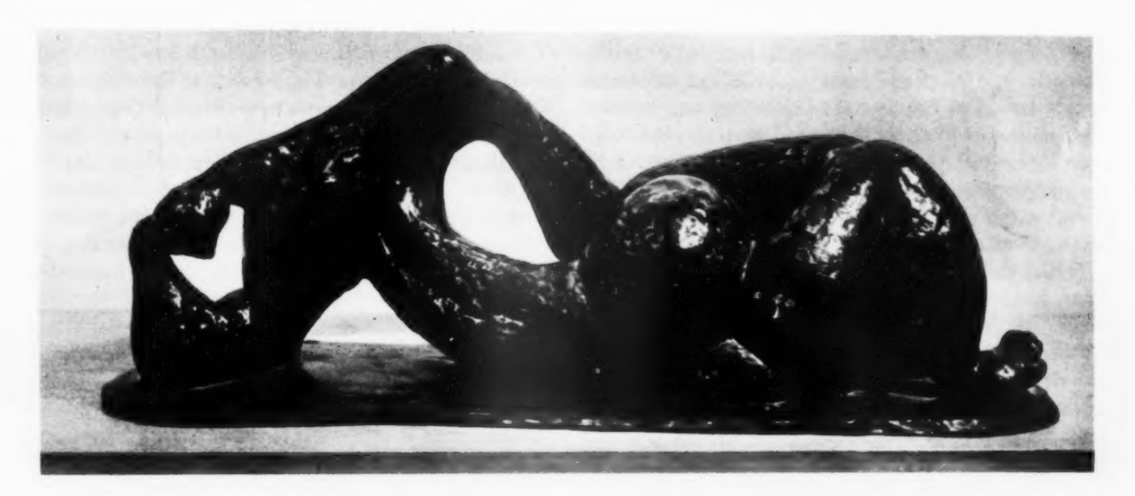
Nic



Nicolas Schöffer, Spatiodynamische Konstruktion *Foto: Hervochon*



Berto Lardera, Skulptur, 1954



Henri Laurens, Die große Nacht, 1951

Eduard Trier

FRANZÖSISCHE PLASTIK DES 20. JAHRHUNDERTS

Wenn Paul Cézanne in der Geschichte der modernen Malerei als Begründer einer neuen, architektonischen Formgestaltung hervorgehoben wird, dann muß einer Darstellung der zeitgenössischen Plastik das Vorbild *Aristide Maillols* (1861–1944) vorangestellt werden. In diesem lateinischen, von der Antike geprägten Lande sind die Wurzeln seiner Kunst zu suchen. Bis zu seinem 40. Lebensjahr, also etwa bis zur Jahrhundertwende, hat Maillol unter dem Einfluß Gauguins und im Kreis der Nabis gemalt und Bildteppiche gewebt. Erst kurz nach 1900 begann Maillols bildbhauerische Arbeit. Aus diesen Jahren stammt auch seine berühmteste Figur, „La Méditerranée", die schon 1902 entstanden ist und 1905 im Herbstsalon Aufsehen erregte. In dieser Plastik kann man den Schlüssel zu Maillol sehen, denn seither hat sich sein Stil kaum mehr geändert. Die klare Tektonik dieser starken, massiven Glieder, das ausgewogene Gerüst mit seinen lastenden und tragenden Teilen, sowie die Geschlossenheit des Volumens geben Maillols künstlerisches Glaubensbekenntnis an, das in seinen eigenen Worten so lautet:

„Die Natur geht immer symmetrisch vor in korrespondierenden Formen. Jeder Töpfer weiß das instinktiv. Er macht die eine Seite seiner Gefäße wie die andere. Dasselbe Prinzip übertrage ich auf die menschliche Figur."

Und er meinte weiter:

„Form ist für mich ein Mittel, die allgemeine Idee auszudrücken. Ich suche vor allem die Ideen."

Das Besondere, Einmalige und Individuelle war ihm weniger wichtig.

Wenn man heute einen noch so flüchtigen Blick über die zeitgenössische Plastik wirft, so wird man gerade das Streben Maillols nach Idealisierung als den stärksten Reflex seiner Kunst bemerken. Sein Wille zur Abstraktion der Form — er sagte Generalisierung — wurde weniger verstanden. Dennoch kann man Maillol nicht für die Heerscharen idealisierender und allegorischer Figuren, die unter seinem Namen einherziehen, verantwortlich machen; seine Bedeutung liegt darin, wieder feste Körper gebaut zu haben. Er vereinfachte das Detail und definierte klare Volumen. Damit hatten sich die Jüngeren auseinanderzusetzen.

Manolo (Manuel Martinez Hugué, geb. 1876 in Havanna), einer aus der zweiten Reihe der Kubisten, hatte die Lehre Maillols begriffen und die Volumen organi-

siert. Aber er begann unter dem Einfluß seiner Malerfreunde vom „Bateau-Lavoir" das Gefüge wieder zu zergliedern. Das führte von Maillol weg und bereitete die kubistische Skulptur vor. Am besten wurde Maillol von einem viel älteren, von *Auguste Renoir* (1841 bis 1919), verstanden. Renoir hat seinen von fremder Hand ausgeführten Plastiken, mit denen er 1907 begann, Statuarik und mächtige Fülle gegeben. Seine „Venus Victrix" von 1916 (Köln, Wallraf-Richartz-Museum) ist die Vollendung dessen, was Maillol gewollt hat. – Wieder anders nahm *Charles Despiau* (1874–1946) die Anregungen des Meisters auf. Er zielte in seinen Porträts auf die Beseelung und psychologische Differenzierung der Körperkunst. Mit der bloßen Konstatierung eines plastischen Faktums war es ihm nicht getan. Er beobachtete scharf und eindringlich, um das von Maillol forcierte Allgemeine der körperlichen Erscheinung durch das Besondere, das Physiognomische, zu erweitern. Aus dem Wechselspiel zwischen Künstler und Modelle entstanden nervöse Bildnisbüsten; denn – so sagte Despiau über die künstlerische Partnerschaft des Modells: „Il faut vouloir son buste!" Wenn dieses probate Rezept im Extrem weiterverfolgt wird, wie es manchmal bei dem 1908 geborenen Despiau-Schüler *Emmanuel Auricoste* und bei *Marcel Gimond* (geb. 1894) der Fall ist, dann schließt sich die Entwicklung überraschend nach rückwärts, nämlich zu Rodin, und man erhält die plastische Momentaufnahme.

Damit summieren wir nur in dürren Worten jene Einsicht, die in den Aufbruchsjahren der modernen Plastik in den Künstlern selbst lebendig war: daß nämlich die Kunst von Grund auf verjüngt werden müsse, daß sie das Joch aller Konventionen abschütteln solle. *Gauguin* hatte hierfür das Stichwort ausgerufen, den Ruf nach dem Barbarischen und Primitiven als dem ersehnten Verjüngungsmittel. An ihn erinnerte man sich in Paris, als man die Negerplastik in den Museen und Trödlerläden „entdeckte". Als einer der ersten versuchte der Maler *André Derain* (1880–1954) mit eigenen plastischen Dingen in das Niemandsland vorzudringen. Im Entstehungsjahr der „Demoiselles d'Avignon" von Picasso meißelte er Figuren, die auf archaische Einseitigkeit und primitive Frontalität angelegt waren. Derain hat freilich mehr gewollt als simple Kopien afrikanischer Kunst. Sehr bald handhabte er die Methode, die zum Kanon kubistischer Bildhauerei wurde, d. h.: die ganze Körperform in Einzelteile zu zerlegen, um sie dann neu geordnet wieder zusammenzusetzen. Was Derain 1907 antizipiert und sondiert hat, entwickelte später Ossip Zadkine zur virtuosen Vollkommenheit.

Von der außereuropäischen, vorgriechischen Plastik ging auch *Constantin Brancusi (geb. 1876 in Rumänien)* aus. Dieser Einzelgänger mit dem weltweiten Echo bahnte sich einen Weg zur abstrakten, nicht gegenstandslosen Plastik, deren Begründer und Hauptmeister er zweifellos ist – vor allem in amerikanischer Sicht. Brancusi wurde 1913 in den USA bekannt, und die wenigen Skulpturen, die er in langen Jahren vollendet hat, wurden meist dort gekauft. Von Brancusi wird noch unten die Rede sein.

Blickt man auf das erste Jahrzehnt zurück, dann vermißt man unter den vielen Ismen ein plastisches Phänomen, das der Malerei der Fauves äquivalent wäre. Bei den Bildhauern würde man es auch vergeblich suchen. Diese Aufgabe hat *Henri Matisse* (1869–1954) – lange Zeit unerkannt – eigenhändig mitgeleistet. Er kannte Rodin, als er 1899 zu modellieren begann; er sammelte Negerplastik und ließ sich von Brancusi und Bourdelle unterweisen, aber aus allen Anregungen hat er etwas ganz Eigenes, Einfaches gemacht, nämlich Kompositionen von Massen und Rhythmisierungen von Bewegungen. Bei Lehmbrucks Pariser Arbeiten läßt sich einiges wiederfinden.

Eine Zeitlang hat auch *Amedeo Modigliani* (1884 bis 1920) als Bildhauer bei Brancusi gearbeitet und mit eigenartiger Hartnäckigkeit den gleichen, länglich deformierten und feierlich starren Kopftypus geformt. Aber von Modiglianis esoterischem Expressionismus führt der Weg nicht weiter. Den Vorstoß ins bildnerische Neuland unternahmen die Maler, außer Derain und Matisse vor allem *Pablo Picasso* (geb. 1881).

Die Geschichte der Plastik des 20. Jahrhunderts könnte in wesentlichen Etappen allein durch das Beispiel Picasso geschrieben werden; denn von Anfang an begleitete das plastische Schaffen seine Malerei. Picassos „Weiblicher Kopf" von 1910 war eines der ersten kubistischen Bildwerke, entstanden aus dem Geist der Analyse und der objektiven „Rekonstruktion", aber noch offenkundig dem impressionistischen Modelé verpflichtet. Malerische Analogien zu diesem aus scharfkantigen Kuben komponierten Kopf findet man in den Bildnissen, die Picasso von Kahnweiler und Juan Gris von Picasso gemalt haben. Als Picasso den „Weiblichen Kopf" modellierte, begann *Raymond Duchamp-Villon* (1876–1918) sich in die neue Formenwelt hineinzuarbeiten. 1910 reflektierte er Maillol, geriet aber gleichzeitig in die Einflußsphäre der kubistischen Maler. Sein Hauptwerk wurde das „Pferd" (1914), eine Pferdemaschine oder ein Maschinenpferd von eigentümlicher Paradoxie, weil diese Plastik den Bewegungsrausch der

Futuristen und das statische Prinzip der Kubisten zu vereinigen suchte. Während das plastische Werk von Duchamp-Villon trotz großartiger Konzeption (z. B. die Büste Baudelaire und „La Maison cubiste") ein Ansatz geblieben ist, konnte der andere große Bildhauer des Kubismus, *Henri Laurens* (1885—1954), ein erfülltes Lebenswerk vollenden. Seine Plastik war anfangs nur eine (dreidimensionale) Parallele zur gleichzeitigen Malerei, sowohl in der Form wie im Inhalt. Laurens realisierte getreu das System der „plans superposés" und bemalte Holzreliefs und Terrakotten monochrom. Aber bald löste er auch andere Probleme als die Übersetzung kubistischer Malerei in die dritte Dimension. Er stellte sich die Aufgabe, körperliche Volumen zu rhythmisieren und zu stabilisieren. Außerdem fesselte ihn das Problem der Farbe auf der Skulptur, weil er glaubte, durch Polychromie die Formveränderungen des wechselnden Lichtes unterdrücken zu können. Das war die Reaktion auf den Impressionismus, der Licht und Schatten mitwirken lassen wollte. Vergleicht man Laurens' frühe Konstruktionen mit den nachkubistischen Werken — etwa den „Wellentöchtern" von 1934 —, dann scheint die Kluft gewaltig: an Stelle der Abstraktion „natürliche" Formen, statt ausgefallener Werkstoffe die traditionellen Bronzen und statt der objektivierenden Oberflächenbehandlung eine borkige, schattende Modellierung. Aber mit einer Rückwendung hat dieser Stilwandel nichts zu tun. Laurens meinte selbst von seinen jüngeren Werken, daß in ihnen die kubistische Strenge der älteren wiederkehre, und daß seine Figuren als Kompositionen von Formen und Volumen anzusehen seien. „Skulptur ist vor allem Besitzergreifung des Raumes, eines durch Formen begrenzten Raumes". Diese Definition erhellt, daß Laurens bei seinen Ozeaniden und anderen amphibischen Geschöpfen keine literarischen Absichten verfolgt hat, sondern daß er ein plastisches Faktum konstatieren wollte.

Der dritte große Bildhauer des Kubismus, *Jacques Lipchitz* (geb. 1891), war im Gegensatz zu Laurens und Duchamp-Villon stärker von exotischer und archaischer Plastik angezogen. Er fügte der Rationalität der französischen Kubisten das Expressive und Emotionelle hinzu. Ähnlich wie sein russischer Landsmann Archipenko setzte Lipchitz anfangs geometrisierte Elemente zusammen, wobei der menschliche Körper abstrahiert wurde, aber in den typischen Bewegungen erhalten blieb, und ebenso wie Archipenko führte er den „Zwischenraum" — die Durchhöhlung — zur Entwicklung einer transparenten Plastik ein. In der äußersten Konsequenz, z. B. der „Stehenden Frau mit Guitarre" von 1926, deren luftiges Volumen nur durch dünne Glieder markiert wird, berührt sich Lipchitz' figurative Plastik mit den abstrakten Raumplastiken der Konstruktivisten. Damit nennen wir das Hauptproblem der französischen Bildhauer und Plastiker nach dem Kubismus, an dessen Lösung ja auch Laurens in den letzten Bronzen („La Grande Nuit", 1951) mitgearbeitet hat: die Definition von „Raumvolumen" und ihre Abgrenzung gegen die „Körpervolumen". Diese Aufgabe ist von den „Abstrakten" (Pevsner) am deutlichsten formuliert worden, aber die „Figurativen" waren dabei nicht weniger engagiert.

Julio Gonzalez (1876—1942), der mit großer Stilverspätung erst Kubist wurde und dann Ende der 20er Jahre in den eisengeschmiedeten, dramatischen „Personnages" seine persönliche Ausdrucksform fand, öffnete einen der Wege: er wollte im Raum zeichnen. Das künstlerische Verhältnis zum unendlichen Raum faßte er als dynamische Aktion auf. Mit seinen deklamatorischen, pathetischen Figuren drang er in den „Raum" vor und provozierte ihn durch ein ausdrucksstarkes Zeichen.

Picasso hat bekanntlich von Gonzalez die Technik des Eisenschmiedens gelernt. Ob er als Gegengabe Gonzalez den Weg in die Freiheit eigener Erfindungen gewiesen hat, bleibe dahingestellt. Um 1930 zeigen jedenfalls Picassos plastische Objekte verwandte Züge zu Gonzalez' Figuren, die auf gegenseitige Beeinflussung schließen lassen. Aber zu welchem Bildhauer des 20. Jahrhunderts hätte Picasso, der Wandelbare, keine „Beziehungen"! In seinem großen plastischen oeuvre tauchen ebenso expressiv umgeformte Köpfe (1932), die Matisse 20 Jahre vorher gemacht hatte, wie Drahtplastiken, Stockstatuetten (mit Wirkung auf Giacometti), surrealistische Kombinationen, konstruktivistische und ageometrische Körper, barocke Terrakotten und klassizistische Profile, naturgetreue Blumenstillleben, Papierfetzen und Bronzestatuen auf. Picassos Plastik läßt sich daher in ihrer zeitlichen Abfolge aneinanderreihen, wie es Kahnweiler mit bewunderungswürdiger Akribie getan hat, aber sie läßt sich nicht „einteilen". Sie hat mit allen und mit keinem zu tun. Picasso ist als Plastiker autark.

Neben den vielseitigen Aspekten seiner Plastik wirkt selbst ein so brillanter und gewandter Bildhauer wie *Ossip Zadkine* (geb. 1890) schlicht und einseitig. Zadkine hat die kubistische Syntax, die er kurz vor dem 1. Weltkrieg in Paris gelernt hat, um die Möglichkeit zur Expression und Dekoration erweitert. Sein „Or-

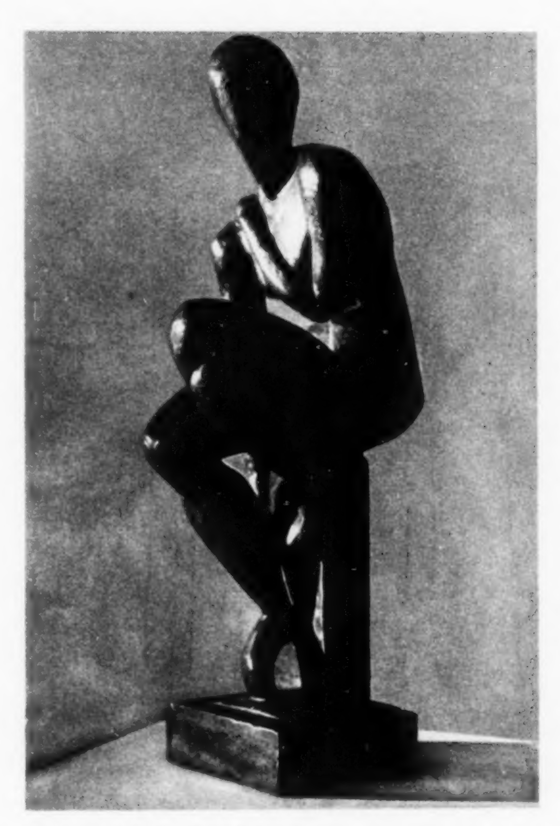
pheus" oder das Denkmal zur Erinnerung an die Zerstörung Rotterdams, beide überlebensgroß, kennzeichnen die Ausdrucksgewalt seiner Plastik, während die virtuos geschnitzten Holzfiguren (z. B. der „Homo Sapiens" im Musée d'Art Moderne, Paris) die dekorative Tendenz verraten. Zadkine liebt es, in den Kern der Körpervolumen vorzudringen, um ihn labyrinthartig auszuhöhlen oder zur Silhouette aufzureißen. Ähnlicher Kunstgriffe bedient sich auch André Beaudin (geb. 1895), dessen später Kubismus an mangelnder Phantasie leidet. *Henri-Georges Adam* (geb. 1904) überwand jedoch die Versuchung, aus dem Kubismus geometrisch frisierte Salonplastik zu machen, und konzentriert seine Kraft auf die Komposition von monumentalen Massenvolumen.

Von den Malern als Plastikern war bereits die Rede. Innerhalb der älteren Generation der „École de Paris" spielen sie eine wichtige Rolle, weil ihre Skulpturen das Exemplarische der Malerei verdichten. Ob man den bekannten, archaisch strengen „Pferdekopf" oder den „Wagen" des Helios von Georges Braque, die polychromierten Terrakotten Fernand Légers oder gar eine der letzten Granitskulpturen von Marc Chagall herausgreift, immer wird man in den plastischen Dingen die Essenz ihrer künstlerischen Absichten summiert finden. Diesen Rückblicken der alten Meister kann man im Bereich der „figürlichen" Bildhauer bis auf wenige Ausnahmen keine gleichwertigen Leistungen von jüngeren Künstlern an die Seite stellen. Es erübrigt sich zu sagen, daß diese Ausnahmen, zum Beispiel *Alberto Giacometti* (geb. 1901) und *Germaine Richier* (geb. 1904), keine realistischen Plastiker sind. Giacometti arbeitet mit den Methoden des Surrealismus. Ihm stehen die Skulpturen bereits vollständig vor dem geistigen Auge, so daß er seine eigene Funktion als „Reproduktion" ins Dreidimensionale bezeichnet hat. Der Gedanke der „passiven Empfängnis" des Kunstwerks beherrscht die gesamte Entwicklung Giacomettis von den „objets-sculptures" der 30er Jahre bis zu dünnen, eingeschrumpften Figuren als den Gleichnissen der Isolierung und Verlorenheit des Menschen im Raum. Germaine Richiers aggressive Geschöpfe wie die „Gottesanbeterin" oder das „Gewitter" haben mit dem Surrealismus nur das Furchteinflößende des Alptraums gemeinsam. Sie haben mehr symbolischen Charakter und sollen durch ihre „Bedeutung" wirken. Die abgerissene, hastig gehäufte, impulsive Form geht hart an die Grenze französischen Maßhaltens. Ein dritter figurativer Plastiker der jüngeren Generation, Robert Couturier (geb. 1905) kam unabhängig vom Surrealismus zu Bildwerken, die in der spontanen Modellierung mit vielen kleinen „taches" den Gestalten Giacomettis und Richiers ähneln, aber direkt von Maillol, Couturiers Lehrer, abgeleitet sind. Trotz der idyllischen und pastoralen Themen kündigt sich in Couturiers gelenkigen schmalgliedrigen Figuren die Auseinandersetzung mit dem „Raum" durch die Einfügung großer Zwischenvolumen an.

Brancusi, den wir bei der „Entdeckung der Primitiven" eingangs erwähnt hatten, wollte freilich mit der Integrierung des Raumes in die Plastik nichts zu tun haben. Er verlangte sogar, daß Skulptur keine Löcher haben dürfe. Die strengsten Forderungen richtete er an sich selbst. Er bekannte sich zur „taille directe" und zu einer in langen Arbeitsprozeduren vollendeten Form, die von allen Zufälligkeiten, allem Einmaligen und Unnotwendigen gereinigt sein muß, so daß sie als Urtypus alle Spielarten des „Gegenstandes" — sei es nun Ei, Fisch oder Vogel — einschließt. Diese äußerste Konzentration einer Form auf ihren Wesenskern hat sich in der internationalen Plastik der Gegenwart als fruchtbare Anregung weiterentwickelt. Von Brancusi aus läßt sich daher ein engmaschiges Netz stilistischer Beziehungen zu Arp, Moore, Hartung, Viani, Mataré und Hepworth — dies nur als knappe Auswahl — abstecken. Da Brancusis Anregungen grundsätzlicher Art waren, erlaubten sie freie Entfaltungen. *Hans Arp* (geb. 1887) hatte schon 1913 Holzreliefs gemacht und begann um 1930 rundplastisch zu arbeiten. Seine Skulpturen, deren schwellende, gerundete Formen der Natur zugehören, ohne sie nachzuahmen, sind prall gefüllt mit lebendiger Wachstumskraft; sie sind einfach und elementar wie Findlinge, zugleich aber von einer bildnerischen und poetischen Imagination in kostbare Kunsterfindungen (z. B. „Outrance d'une outre mythique" aus rosa Kalkstein) umgewandelt.

Arps „konkrete" Skulpturen sind mit der gleichen Sorgfalt gemeißelt und poliert wie die Werke Brancusis. Das vollkommene „finish" ist überhaupt ein Charakteristikum der Bildhauer, die plastische Körper von Grund auf neu zu erschaffen versuchen. Das gilt für Jean Chauvin (geb. 1889), der die edlen glatten Hölzer und die glänzend polierten Bronzen liebt. In den lyrischen Titeln seiner harmonischen, ungegenständlichen Bildwerke — „Le Vent de la Vie" oder „En un soir chaud d'automne" — wird die Spannung zwischen den „entstofflichten" Bildgedanken und dem betont Dinghaften der konkreten Skulpturen deutlich.

Etienne Béothy (geb. 1897) und *François Stahly* (geb. 1911), zwei jüngere Vertreter der „organischen Ab-



Duchamp-Villon, Sitzende *Foto: Ch. Rohrbach*

straktion", verfolgen ähnliche Absichten mit einem größeren Aufwand von Binnenformen. Béothy sieht seine Figuren, deren spiralig gedrehte Lanzettflächen säulenartig hochschießen, als ausbalancierte, architektonische Gebilde, während Stahly in der Fortsetzung Arpscher Ideen das Keimende und Wachsende, pflanzengleich dem Licht Zustrebende seiner üppig wuchernden Gebilde betont. Die Skulpturen von *Emile Gilioli* (geb. 1911) und *André Bloc* (geb. 1896) stehen jedoch am Rande des um Brancusi und Arp geschlagenen Kreises. Bei ihnen mischen sich anorganische, geometrische Blockformen mit den Paraphrasen zur Natur. Überhaupt wird bei den zuletzt genannten Bildhauern das Architektonische klarer herausgearbeitet, um die erstrebte Synthese der Künste, die Kooperation aller beteiligten Gestalter an der Formung des „Raumes", zu unterstützen. Hier begegnen sich die Tendenzen von Brancusi, Arp und ihrer Nachfolger mit den Raumplastiken der Konstruktivisten.

An diesem Punkte unserer Übersicht wäre wiederum ein historischer Rückblick in die Jahre vor dem 1. Weltkrieg erforderlich, um die Entwicklung und die Leistungen dieses anderen, nicht minder bedeutungsvollen Phänomens der „Abstraktion" zu schildern. Aber die Schichten überlagern einander. Sie säuberlich trennen wäre gleichbedeutend mit Simplifikation und Verfälschung. Außerdem wären wir zu Wiederholungen gezwungen; denn in den verschiedenen Phasen schalten sich Künstler wie Marcel Duchamp, Picasso, Giacometti, Chauvin und andere ein, ohne daß man sie als reinblütige Konstruktivisten bezeichnen dürfte. Andererseits sind die ersten architektonischen Konstruktionen des Neoplastizismus, die Würfelkompositionen eines Theo van Doesburg oder Georges Vantongerloo beispielsweise, desgleichen die Arbeiten der Suprematisten (Malewitch) wesentliche Voraussetzungen zum Verständnis der heutigen Konstruktivisten in Frankreich, an deren Spitze zweifellos Antoine Pevsner (geb. 1887) steht. Pevsner hat sein künstlerisches Programm schon 1920 im „Realistischen Manifest" (zusammen mit seinem Bruder Naum Gabo) verkündet und dessen Ziele – Verwendung von *Raum* und *Zeit* als künstlerischen Elementen, „Raumvolumen" anstelle von „Körpervolumen", Kinetik und Dynamik statt „statischer Rhythmen" und endlich Absage an jegliche „Imitation" – bis heute konsequent verfolgt. Im Unterschied zu den „Bildhauern" formt *Pevsner* seine Raumkonstruktionen und „Projektionen in den Raum" aus zusammengeschweißten Metallteilen oder transparenten Stoffen. Das Ingenieurhafte des bildnerischen Prozesses kommt noch klarer bei *Nicolas Schöffer* (geb. 1912), der Gerüste mit farbigen Scheiben aus Stahl und Aluminium durch Nieten montiert, heraus. Daneben wirken die Eisenplastiken von *Robert Jacobsen* (geb. 1912) und selbst die projektilähnlichen, oft „mobilisierten" Raumformen von *Maxime Descombin* (1909) als expressive Zeichen. Das künstlerische Vokabular dieser Anhänger der Gruppe „Espace" ist vielseitiger als gemeinhin angenommen wird. Es reicht von den „Raumzeichnungen" *Vasarelys* bis zu den kristallinischen Raumkäfigen der jungen Gerdur Helgadottir oder von Day Schnabel. Selbst „figurative" Skulpturen, zum Beispiel die an Petrefakte erinnernden Vegetationsformen von *Maurice Lipsi* (1898) und umgekehrt die ganz „hölzern" wirkenden Schnitzarbeiten von Willy Anthoons (1911), haben in diesem Kreis noch ihren Platz. Sie lassen sich im Grunde auch nicht auf ein Rezept festlegen, trotz der rigoros klingenden Programme und Manifeste. Von *Etienne Hajdu* (1907) gibt

es sowohl nichtfigurative Steinskulpturen, die Arps Stil dekorativ anreichern, als auch gegenständliche Gruppen. Das Nebeneinander verschiedener Ausdrucksformen und -mittel könnte noch an weiteren Beispielen gezeigt werden. Aber der Sinn des Aufsatzes ist ja nicht, sämtliche Phänomene beim Namen zu nennen, sondern einige charakteristische Leistungen herauszugreifen und in gedanklichen Zusammenhang zu bringen. Was nützt es, wenn wir auch noch die surrealistischen Kompositionen von *Tajiri* und die irregulären Raumnetze von *Andersen,* die Etagèren aus Fensterglas von *Divi* oder die angewandte Raumkonstruktion bei *Jean Gorin, Berto Lardera, Bloc* und Gilioli zitieren? Ihre Aufgaben sind schon von den Pionieren der modernen Plastik Frankreichs formuliert worden; die neuen Lösungen variieren oft nur das Grundthema. Außerdem ist gerade bei den Konstruktivisten die Tendenz zur kollaborativen Kunst entscheidend. Der einzelne leistet zu dieser Synthese nur einen Beitrag, der vom Gesamtkunstwerk integriert wird.
Für das Panorama der modernen französischen Plastik, das ich zu zeichnen versuchte, nehme ich keinerlei prophetische Bedeutung in Anspruch. Vielleicht wird das eine oder andere in wenigen Jahren vergessen und „überholt" sein. Aber eine Beobachtung darf als gewiß und bleibend gelten: daß die plastische Produktion Frankreichs noch nie so lebendig und fruchtbar war wie in den letzten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts. Um 1900 mußten noch wenige große Namen — Rodin, Bourdelle, Maillol — die zeitgenössische Plastik „stellvertreten". Verglichen mit der modernen Malerei eine verschwindend kleine Zahl von Meistern! Heute ist die Plastik in Frankreich der Malerei wieder ebenbürtig, weil sie vom „Joch der menschlichen und tierischen Gestalt" befreit worden ist und ihre neuen Aufgaben als Körper- und Raumkunst entdeckt hat.

VIER BILDHAUERINNEN DER GEGENWART

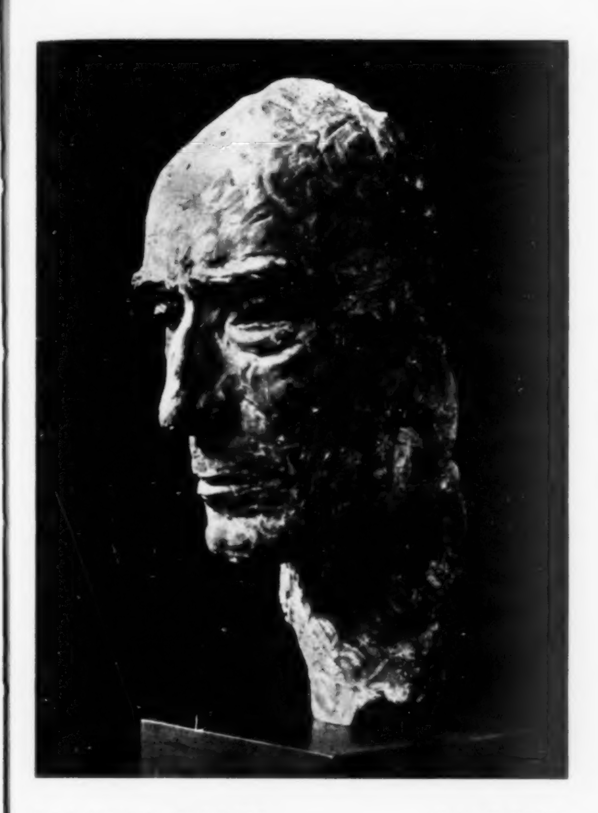
Es ist sicher, daß der Einfluß Rodins heute noch anhält und die unruhige, aufgebrochene Oberfläche seiner Werke in höherem Maße jenen Stil bestimmt, den man archaisierend genannt hat, als der Klassizismus Maillols.
Maillol hat uns zwar immer viel bedeutet: sein Streben zum Volumen, seine Ausfüllung des Raumes mit Massen und Gewichten, seine Statuarik, womit er einer Entleiblichung des Steins, wie Rodin sie pries, entgegenwirkte. Aber wenn wir vor Maillols Zeichnungen standen — und die Zeichnung ist verräterisch —, waren wir enttäuscht von dem Risikolosen seiner Vereinfachungen, von der Glätte einer Diktion, die einen weiblichen Körper nicht eigentlich bearbeitet und formt, sondern lediglich stilisiert, in den Massen aufpumpt, in den weichen Umrissen glättet, aber in der Form nicht neu bestimmt.
Man hat sich gottlob nur wenig auf Maillol verlassen, denn die Prinzipien des Jugendstils, die sein Werk nicht verleugnet, bedeuten eine Befreiung, aber keinen neuen Anfang. Ein gewisser Modernismus, dem das Pathos geläufig ist, fußt heute auf Maillol und stapelt Monumente aus plumpem Stein und Affekt, und eine rustikale Idyllik, wie wir sie z. B. bei dem Süddeutschen Lörcher antreffen. (Hat uns nicht übrigens Renoir in den paar Plastiken, die er hinterließ, einen gegenüber Maillol wesentlicheren Begriff der Übersetzung des Körperlichen in das Plastische gegeben?)
Rodins Geist war spontaner, beweglicher und imaginativer als der Maillols. Er unterwarf die Plastik dem Experiment, und das ist entscheidender als seine kosmischen Passionen, seine Allegorik des Überschwangs und des nahenden Zerfalls. Viele seiner Arbeiten atmen die schwüle, beklemmende Luft der Dekadenz. Dabei vergessen wir nicht die erhabene Wehmut und Leiden seiner Gestalten, wie sie Rilke kannte, der gleich ihm das Leben in seiner Fülle besang, bevor es abdankt.
Denn was bedeutet die Entdeckung des Torsos, der fragmentarisierten Gestalt, Risse in der Haut, das Poröse des Fleisches? — Die schmerzliche Erinnerung an den Menschen, an den Mythos seiner Ganzheit, die Apotheose des Zerfalls. Wir denken an Chartres, an die Schönheit und Klage dieses Steins. Es gibt Augenblicke der Überforderung, die zur Zuflucht nicht zu dem Glanz des Fleisches zwingen, sondern zum Sensitiven, zu dem Vorrat an Nerven, zu einem Sein des Menschen, das nicht mehr die Welt, deren Klarheit, Sicherheit und Schönheit, sondern nur mehr die bloße Existenz und ihre Betroffenheit erlebt.
Spekulationen? — Aber diese Kunst war eine Kunst der Spekulation, des reflektierten Leidens, wohingegen Maillol, wenn er auch zu den entscheidenden Werten

einer neuen Tektonik anregte, an Spiritualität verlor, was er an Beschaulichkeit gewann.
Wir haben unter den Bildhauerinnen in Deutschland, von Rodin herkommend, eine Begabung, die sich des Sensitiven, der flackernden Modellierung annimmt: *Renée Sintenis*. Aber von Rodin lernte sie im wesentlichen etwas, was nur am Rande zu seinem Wesen gehört: die Impression. Man hat die Frage, ob eine impressionistische Plastik möglich sei, verneint. Warum soll es jedoch nicht eine Zone jenseits der bestimmteren Ansprüche geben, in der das verhaltene, liebenswürdige Spiel jener Tierplastiken, die die Bildhauerin bekannt machten, seinen Platz hat? Rodin verfehlte die Plastik, indem er das Equilibristische bis an seine Grenzen führte. Aber es gibt dennoch einen gewissen Reiz des Equilibren für die Plastik, einen artistischen Zauber der Bewegung. Diesen hat Renée Sintenis zu einer echten Popularität verholfen. Aber außerdem gibt es jenes Selbstporträt von 1937, worin mehr begonnen ist als ein zärtliches Spiel mit dem Ton und dessen Fähigkeit zu leben — worin die Rilkesche Zustimmung und Absage der Existenz sich andeutet.
Germaine Richier in Frankreich hat im vergangenen Jahr den ersten Preis für Bildhauerei auf der Biennale in Venedig erhalten. Ihre Arbeiten zeigen die letzte Zuspitzung Rodinscher Hektik — Eruptionen des gefährdeten Geistes. In ihnen zerreißt der Nerv. Die menschliche Passion schlägt um in Dämonie und Schrecken. Die Materie bröckelt, weicht auf zu Schlamm. Diese Kunst der Auflösung und Agonie, die so dicht neben der Butlers und Giacomettis steht (wobei Giacometti, indem er eine faszinierende plastische Formel der Etrusker übernimmt, sich noch an den aufrechten, hohen Wuchs des Menschen hält), hat ihren eminenten Ausdruck. Aber es ist zweifellos der Ausdruck letzter Kräfte vor der Zerstörung, der Auflösung, der Lavamasse Mensch, außerhalb der Regeln der Gestalt und der sorgsamen Anordnung plastischer Massen — mehr spontanen, zufälligen Impulsen als der Überlegung folgend. Allerdings betrifft solche Kunst — das hat Sartre an Giacometti demonstriert — entscheidend die Bewußtseinslage des modernen Menschen, der in der Zerstörung noch den Atem eines gespannten Lebens spürt.
Archaik ist Regression. Aber inmitten der zerstreuten Gegebenheiten unserer Welt bedeutet Archaik neben der Einsicht in die Auseinanderflucht der Dinge den Versuch zu einer neuen Zusammenfassung, zu einer Wiederaufnahme des Typischen, der Grundregeln menschlichen Seins, seiner elementaren Figuren. Archaik ist eine Therapie, eine Besinnung auf die Anfänge der Gestalt, eine Rückkehr zwar nicht zum Blühen des Lebendigen, aber der Schritt vom Zerfall der Nerven zu Form und Fassung. Es gibt in Deutschland eine Bildhauerin, die uns solche Zonen einer neuen Ruhe zeigt: *Priska von Martin*. Bei ihr sind Tier und Mensch ranggleiche Ereignisse des Seins, Ausdruck einer gestalterischen Neutralität, die von einer Anstrengung des Psychologischen zu einer Anstrengung der Überlegung überwechselt. Dem entspricht eine neue Wachheit des Empfindens für Härte und Stringenz, für plastisches Volumen und Tektonik, aber nicht im Sinne der schwerfälligen, weichen Form Maillols, vielmehr gebrochen und unter straff gespannten Oberflächen. Diese Archaik, die für den großen Strom bildhauerischer Begabungen dieses Jahrhunderts verbindlich ist (Blumenthal, Greco, Kirchner, Manzù, Marcks, Marini, Stadler) modelliert noch wie Rodin und schöpft weiterhin aus dem Problem des Menschen, seiner humanistischen Tradition, aber ist bereits unterwegs zur reinen Skulptur, wie sie sich bei Moore für unser Jahrhundert vollendet.
Bei der Engländerin *Barbara Hepworth*, die zeitweilig unter dem Einfluß Henry Moores stand, wachsen klassisch-anthropologische und neue technologische Antriebe zusammen. Die Technizität betrifft dabei den Umgang mit reinen Formen, das Anthropologische jene Verwandlung der Form in Wesen, in Quasigegenstände, in Dinge einer erfundenen, der unseren analogen Welt, die ein eigenwilliges, fremdes Dasein behaupten und dennoch zum Bekannten und Vertrauten in unterirdischer Verbindung stehen. Es ist erstaunlich, mit welcher Sicherheit bei dieser Frau die magischen Gebilde eines Reiches der Assoziation und Überraschung aus der reinen Form heraus entwickelt werden und wie sie zu Ordnungen und Maßgebungen kommt, die wahrscheinlich weiterreichen als die meist verödete, weltlose Bastelei mit Stäben und Gestängen, wie sie uns ein heutiger Konstruktivismus der Plastik vorführt. Bei Moore und Hepworth wird die Vorstellungskraft über das Selbstverständliche und Vorhandene hinaus erweitert.
Natürlich handelt es sich auch hier um Konstruktion, und es mag sein, daß diese Konstruktion das klassische Interesse an der Herrlichkeit der Schöpfung mindert, daß auch durch sie die Empfindungen verarmen, da an die Stelle der Schöpfungen bewußte Verfertigung und Manipulation treten. — Aber ist nicht der moderne Mensch das Wesen, das sich durch seine Verfertigungen bestimmt, redlich genug, sich einzugestehen, daß die meisten seiner Passionen der Nüchternheit gewichen sind?

Klaus J. Fischer



Georg Minne, Knabenbrunnen im Folkwang=Museum in Essen — *Foto: Marburg*
Zum Aufsatz von Udo Kultermann auf Seite 54



Renée Sintenis, André Gide *Foto: F. Eschen*



Germaine Richier, Das Gewitter



Priska von Martin, Kauerndes Mädchen, Bronze *Foto: B. Geertz*



Barbara Hepworth, Holz und Saiten, 1952



Priska von Martin in ihrem Atelier *Foto: Instit. f. Bildjournalismus*



Porträt Ossip Zadkine

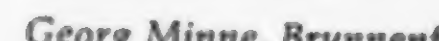


Hermann Blumenthal, Kniender



Eigentum Dr. Isermeyer





Georg Minne, Brunnenfigur

Foto: Bildarchiv Marburg

Marburg

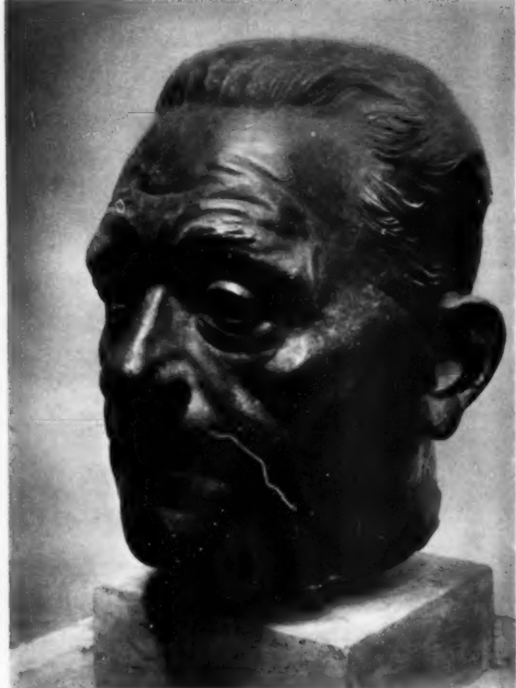


Hermann Blumenthal, Plastik

Foto: Kleinhempel



Toni Fiedler, Bildnis einer Sizilianerin, 1948



Toni Fiedler, Hans Carossa, 1943, Messingguß

ÜBER DAS PLASTISCHE PORTRÄT

Brief an einen ehemaligen Schüler

Von Toni Fiedler, Rom

I.

Du erinnerst Dich vielleicht noch, wie stolz Du warst, als Du Dein erstes Porträt nach dem Leben bei mir modelliertest, weil es Dir gelang, die Ähnlichkeit des Modells scheinbar überraschend zu treffen. Ich sage „scheinbar", denn — wie ich Dir erklärte — diese Ähnlichkeit beruht bei Anfängern immer auf der Wiedergabe von vielen Einzelheiten, kann jedoch noch nicht zum Erfassen des Charakteristischen, des wirklich Wesentlichen, vordringen. Die Einzelzüge, auch wenn sie richtig beobachtet und wiedergegeben sind, stehen noch ungeordnet und verbindungslos nebeneinander. Wenn nicht von Anfang an die charakteristische Form in großen Zügen als Grundlage festzuhalten gelingt, können sich die Einzelformen auch nie zum Ganzen runden. Erst später vermögen die Details eine Steigerung der anfangs geleisteten Arbeit zu bringen.
Der Laie irrt sich also, wenn er sich die Ähnlichkeit im plastischen Bildnis als das Schwierigste und darum Bewunderungswürdigste denkt, und daher kommt es, daß es als bedeutendes Zeugnis von Begabung angesehen wird, wenn vom Anfänger das Porträt irgendwie „ähnlich" zustande gebracht wird. Vom Künstler aus gesehen ist die äußere Ähnlichkeit eine so selbstverständliche Voraussetzung, daß sie gar nicht zur Diskussion steht, weil sie beinahe wie von selbst entstehen muß. Sie ist nur ein Anfang, nur Gerüst und darf niemals Endziel sein. Die darzustellende Person in ihrer äußeren Erscheinung bildet nur den Anlaß, sie in einem schöpferischen Prozeß einmalig und überpersönlich zu typisieren.

II.

Es muß gelingen, aus der Natur-Anschauung eine ganz bestimmte, fest umrissene geistige Vorstellung in Dir entstehen zu lassen, die viel wichtiger und grundlegender ist als selbst die „Wirklichkeit". Aber Du wirst auch merken, welche Konzentration nötig ist, das Bild des Menschen aus der Alltäglichkeit und aus allen Zufälligkeiten herauszureißen, um es in eine einmalig gültige Form zu übertragen. Ja, während Du vor dem Modell arbeitest, muß die Vorstellung von ihm stärker sein als die reale Erscheinung. Du mußt immer wieder neu versuchen, die Wirklichkeit jener Vorstellung unterzuordnen, damit mehr als ein Nachbild entstehen kann. Es wird dann nicht mehr geschehen, daß Du Dich an Einzelzüge verlierst, sondern Du wirst das Kopfvolumen als große einfache Form zum Raum in Beziehung bringen. Und während Dein Auge unaufhörlich mit der Beobachtung der Naturform beschäftigt ist, müssen Deine Hände dem inneren Vorstellungsbild treu bleiben.
Je stärker und klarer dieses Bild in Dir lebt, desto leichter ist ihm zu folgen. Es beruht auf der intuitiven, sicheren Erfassung des Wesentlichen, des Charakteristischen und Formalen und muß von allem Anfang an so entschieden und so deutlich in Dir sein, daß es während der Arbeit nur selten einer Berichtigung bedarf. Die Vorstellung ist es, die die Naturbeobachtungen zu einem neuen, anderen, ganz bestimmten und eigenwilligen Bild umformt.

III.

Das plastische Bildnis von heute ist eigentlich als ein Fragment zu bezeichnen, weil es sich allein auf den Kopf und höchstens noch auf die Verbindung mit dem Bruststück beschränkt, ganz im Gegensatz zu den frühen Epochen künstlerischer Kultur. Damals — bei den Assyrern, Ägyptern oder Griechen — hatte nur die ganze Figur als Porträt Gültigkeit. Von dem uns heute gebräuchlichen Sinn des Porträts konnte in den Blütezeiten jener großen Epochen überhaupt nicht die Rede sein. Die Typisierung und Stilisierung der wiederzugebenden Persönlichkeit vermied völlig alles Allzupersönliche zugunsten einer einmalig gültigen, überpersönlichen Formsprache der Kunst. Bei den Griechen zumal geschieht das Wunder, daß das „Leben" so stark und rein eingefangen ist, bis es „zur sinnlichen Idee des Menschen selbst werden konnte" (Schweitzer). Erst das Hereinspielen und Auftauchen persönlicher und naturalistischer Züge in Porträtfiguren erweist sich als Spätzeit und als Verfallserscheinung jeder einzelnen Epoche, als Abgleiten ins Konventionelle, „Natürliche", im Gegensatz zu der freien, eminent künstlerischen Auffassung des Bildnisses der Blütezeit.
Und trotzdem waren diese antiken Bildwerke aus Stein, Holz oder Bronze nicht das, als was sie uns heute so selbstverständlich sind: sie waren keine „Kunst". Sie hatten ihren Ursprung im Kultus, von dem her dem Künstler die Aufgaben gestellt wurden, aber nicht als Leistung der Künstler für die Menschen, sondern als Gabe der Menschen an die Götter. In diesem Sinn verändert sich für uns die Einstellung von Grund aus, selbst dann, wenn es sich, wie im öffentlichen Denkmal oder Standbild, noch um ganze Porträtfiguren handelt.

IV.

Hast Du Dir einmal eine klare Vorstellung des Porträtmodells gebildet, so wird sie sich, wie bei jeder plastischen Konzeption, aufs engste mit einer ganz bestimmten Mate-

rialvorstellung verknüpfen. Es ist nämlich durchaus nicht gleichgültig, in welchem Material das fertige Tonmodell ausgeführt werden soll, sondern schon während der Arbeit in weichem Ton diktiert die Materialvorstellung die Gesamtauffassung der formalen und technischen Behandlung, diktiert sie die Richtung für die spätere Umsetzung in bewegliche Bronze, in schnittiges Holz oder in harten Stein. Ein Porträt, das ursprünglich für Bronzeausführung gearbeitet war und gegossen wurde und das später in Marmor noch einmal ausgeführt werden soll, erlebt tatsächlich eine „Übersetzung". Die Formspannungen sind in jedem Fall grundsätzlich verschiedene: während die lockere Behandlung der plastischen Form für Bronze ein freieres Kräftespiel, eine sensiblere Modellierung und reichere Oberflächenstruktur erlauben, zwingt Stein oder Marmor zu einer strafferen Formgebung und zu einer knappen, vereinfachenden Zusammenziehung der Flächen. Da aber diese Erkenntnis und Erfahrung nur dem Künstler zu eigen ist, verbietet sich für ihn die früher übliche Gewohnheit, eine Gipsbüste zur Steinausführung einfach einem Steinmetzen bzw. Steinbildhauer, d. h. einem Handwerker, anzuvertrauen. Von einem solchen könnte man nur eine mehr oder weniger gute Kopie erhalten, aber doch niemals ein Kunstwerk. Dasselbe gilt vom in Metall getriebenen Porträt, das in kunstgewerblichen Metallwerkstätten über eine Gußform geschlagen wird, statt frei aus dem Kupfer- oder Messingblech getrieben zu werden.
Wie anders der Vorgang, wenn Du selbst die Materialausführung übernimmst. Es wird für Dich ein überaus beglückendes Gefühl sein, den Widerstand des Materials zu spüren. Aber es hängt von Deiner Einfühlungsgabe ab, wie weit Du diesen Widerstand zu einem im wahrsten Sinn des Wortes Mitarbeitenden zu machen vermagst. Die Härte des Steins arbeitet Dir nämlich fortwährend entgegen, während Du in ihn mit dem Meißel einzudringen versuchst, und sie wird Dich bei einiger Achtsamkeit von selbst daran hindern, zuviel wegzuschlagen. Sie ist es auch, die es Dir ermöglicht, die Vielfalt der Flächenbewegungen zu ordnen und mit größter Sparsamkeit der raumbildenden Relieftiefe ineinander überzuleiten.
Bemühe Dich unausgesetzt um eigenwillige und selbständige bildhauerische Form. Nur so wächst in Dir der reine und große Anspruch absoluter Formgesinnung von eigener schöpferischer Prägung. Es bedarf wirklich unablässigen und jahrelangen Bemühens, um sich allmählich das Gefühl und die Gesinnung für Form erringen zu können, die Du als die Kraft erkennen magst, mit der ein plastisches Gebilde in der Vorstellung ersteht und als die Reinheit, mit der diese Formvorstellung zu einer klaren Wirklichkeit gestaltet wird.

DAS FRÜHWERK HERMANN BLUMENTHALS

Um 1932/33 läßt sich in der künstlerischen Entwicklung des Bildhauers Hermann Blumenthal eine deutliche Zäsur erkennen, die die Werke der Jahre 1929 bis 1932/33 zu einer stilistischen Einheit zusammenschließt. Ihr gehören u. a. an „der kniende Torso" von 1929, „der Sinnende" von 1929/30, das Relief „Zwei Knaben" von 1930, „der Mann auf dem Baumstumpf" von 1930/31, „das Bildnis Marquardt" von 1931 und „der Adam" von 1931/32.
Ein gemeinsames Formprinzip verbindet die Skulpturen dieser Jahre und weist sie als Leistungen aus, die gleichberechtigt den Werken der späteren Zeit an die Seite gestellt werden können und auch den Vergleich mit gleichzeitigen künstlerischen Resultaten im In- und Ausland nicht zu fürchten brauchen.
Als der 24jährige Bildhauer im September 1929 überraschend den Preis der Stadt Köln erhielt und ein Jahr später mit dem Großen Staatspreis der preußischen Akademie ausgezeichnet wurde, galt diese Ehrung einem Künstler, der sein Studium noch nicht abgeschlossen hatte. Nach einer Steinbildhauerlehre von 1920 bis 1924 und einer einjährigen Praxis als Geselle war Blumenthal seit Oktober 1925 an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin Schüler von Edwin Scharff und Wilhelm Gerstel.
Dennoch aber hat der konstruktivistische Stil seiner Frühwerke — ohne die Thematik des Körpers als Modell menschlichen Seins aufzugeben — schon hier seine vollkommene Ausprägung erhalten. Der kürzlich in der Hamburger Kunsthalle ausgestellte „Große Kniende" — sicherlich eine der bedeutendsten deutschen Skulpturen unseres Jahrhunderts — mag die hervorragende künstlerische Potenz seines Schöpfers erweisen.
Das linke Bein des Jünglings ist im Knie aufgestützt und mit dem Unterschenkel nach links eingewinkelt. Das rechte Bein bildet in klarem Stützmotiv ebenfalls einen rechten Winkel und wird am Knie von dem gerade ausgestreckten rechten Arm berührt, der seine gradlinige Verlängerung im linken Oberarm findet. Der linke Unterarm ist in spitzem Winkel zurückgebogen und berührt mit den Fingern die linke Schulter. Der Leib des Jünglings beugt sich leicht nach

vorn, wiederum in Verlängerung des linken Oberschenkels. Der schmale Kopf endlich entwächst diesem Gefüge verschränkter Richtungsbewegungen und ist nach vorn gewandt. Diese, wie schon in der Abbildung deutlich wird, nach geometrischen Prinzipien konzentrierte Gestalt (Dreieck und Rechteck der Negativform) ist in eminentem Maße raumbezogen. Durch das kontrapunktische Gegeneinanderwirken der in Energieströme verwandelten Gliedmaßen wird ein Raum mitgestaltet, hier jedoch nicht mehr aus dem Schwerpunkt eines bestimmenden Massenkerns heraus wie beim späten Lehmbruck, sondern völlig neuartig aus einem Minimum plastischer Masse, die jetzt durch die noch gestrafftere Formbindung ein Höchstmaß an „sphärischer" Energie ausstrahlt.

In diesem Sinne, indem aus einem mehr oder minder entschwerten Kern heraus eine unbegrenzte Welt des Unstofflichen Gestalt erhält, kann man Blumenthal sogar mit dem Ingenieur-Bildhauer Calder vergleichen, mit dem grundlegenden Unterschied jedoch, daß der Amerikaner seine Formphantasie frei und ungehemmt verwirklicht, Blumenthal aber sich streng und der Tradition verpflichtet, auf das Modell menschlicher Körperhaftigkeit beschränkt.

Eine so erlebte Form aber ist kein leeres konstruktives Gerüst, das der Erfüllung und Versinnlichung bedürfte, eine in diesem Maße geklärte Einfachheit ist nicht nur ein Versprechen auf zukünftige Leistungen, sondern Vollendung und Größe in unveränderlicher Gestalt.

Der Stil seiner Lehrer Scharff und Gerstel ist damit von Blumenthal schon in seiner Studienzeit überwunden. Auch Marcks und Mataré bleiben für diese Werke ohne Bedeutung. Plastiken von Schlemmer verraten allenfalls ein ähnliches Bemühen. Die einzige Grundlage von der Blumenthal ausgehen konnte, war die reife Kunst seines hochverehrten Landsmannes Wilhelm Lehmbruck. Die Ansätze zu konstruktiver Verfestigung der Form in den letzten Skulpturen dieses ebenso Frühvollendeten müssen für Blumenthal Offenbarungen und Ausgangspunkt für das eigene Schaffen gewesen sein, und diese galt es im Sinne seines eigenen Ausspruchs in dem ihn bewegenden Lebensgefühl zum reinsten bildnerischen Ausdruck zu erheben.

Die Bremer Kunsthalle erwarb 1954 die Skulptur eines Schreitenden, bei der in ähnlicher Weise wie beim Hamburger Knienden die Formabsicht Blumenthals vollgültig verwirklicht ist. Ein Jüngling von schmalem Körperbau hat das rechte Bein fest auf den Boden gesetzt. Das linke Bein ist mit dem Unterschenkel leicht nach hinten gewinkelt und berührt mit der Sohle nur knapp den Boden. Während der erhobene rechte Arm in spitzem Winkel mit den Fingern an die rechte Schulter greift, hängt der linke Arm in deutlicher Korrespondenz zum rechten Bein gerade herab. Der stumpfe Winkel des linken Beines und der spitze des rechten Armes sind ebenfalls als kontrastierende Entsprechung anzusehen. Der erhobene Kopf ordnet sich, in Richtung des rechten Fußes gewandt, klar diesem Ordnungsprinzip unter. Wiederum ist die Körpergestalt nicht mehr die sinnenhafte Erscheinungsform psychischer Bestimmtheiten, sondern in erster Linie konstruktives Gefüge der in eigengesetzlicher Ordnung komponierten Körperteile.

Dabei sind jedoch Stimmungsqualitäten nicht aus der Gesamtwirkung ausgeschlossen. 1939 konstatierte Heise eine Unausgeglichenheit zwischen Form und Empfindung in den frühen Werken Blumenthals. Aus seiner Betrachtung, die den äußeren Aufwand als etwas mühselig empfand, resultierte das Fehlen einer höchsten sinnbildhaften Gestaltung. Aber gerade das eigenartige Spannungsverhältnis von nahezu verheimlichter, unendlich zarter Grundstimmung zu der bewußt antinatürlichen äußeren Haltung verbindet das Frühwerk Blumenthals der allgemeinen Stilentwicklung, z. B. den gleichzeitigen Gemälden Max Beckmanns. Beide repräsentieren den unbeugsamen Willen, Menschen und Dinge unwirklich zu machen in der Suche nach erhöhter Wirkungsrealität und kommen konsequent zu Verzerrungen und Verzeichnungen, die als autonome Stilelemente das Kunstwerk in neuer, der absoluten Gestaltung angenäherter Weise mitkonstituieren. So bleibt die aus den Knabengesichtern Blumenthals nicht wegzuleugnende feine lyrische Empfindsamkeit nicht nur ein individuelles und unausgeglichenes Einzelmerkmal, sondern findet sich als Symptom einer künstlerischen Entwicklungsstufe auch bei Gleichstrebenden, die, ohne den Gegenstand aufgeben zu wollen, neue konstruktive Lösungen suchen.

Die 1930 datierte Handzeichnung eines Hockenden in der Kunsthalle Bremen zeigt den Stil Blumenthals bei allen Mängeln der hier nicht durchgestalteten Einzelform auch in der Fläche. Der Jüngling hockt mit gespreizten Beinen und nach der rechten Seite übergebeugt. Sein rechter Arm greift an den linken Fuß. Der linke Arm ist angewinkelt und liegt auf der rechten Brustseite. Der markante Kopf wendet sich spähend nach links.

Die vehemente Aussage des Blattes wird durch die konstruktive Festigkeit des Aufbaus, durch Parallelbewegungen (linker Oberarm und rechter Arm) und Bewegungsverschränkungen erreicht, die im Sinne der organischen Modellhaftigkeit unverständlich bleiben. Auch die Modulation der Linie erhält Bedeutung allein aus dem übergeordneten Ganzen der eigengesetzlich wirksamen Bildvision.

Wenn die Werke Blumenthals seit 1934/35 die rhythmisierte und gerundete Masse des Körpers statuarischen und ausdruckshaften Gesetzen unterordnen, so ist damit nicht das Resultat, die Verwirklichung oder Erfüllung des Frühwerks gegeben, sondern der Weg des Künstlers ist in eine neue Richtung gegangen, deren stärkere oder schwächere Aussage hier nicht geprüft werden soll.

Einzig die Tatsache galt und gilt es ins rechte Licht zu stellen: Hermann Blumenthal war nicht nur die stärkste Hoffnung der jüngeren deutschen Bildhauergeneration, sondern auch die Zeit überdauernde große Persönlichkeit in der Plastik.

Udo Kultermann

DER BILDHAUER GEORG MINNE

Das Werk des Belgiers George Minne hat für die Bildnerei der Gegenwart unmittelbare Aktualität. Dies ist um so erstaunlicher, als sein Schaffen weiteren Kreisen nahezu unbekannt ist oder aber, mit dem Schlagwort „gotisch" abgestempelt, einer näheren Betrachtung nicht wert erscheint. Es gibt zwar eine ansehnliche Minne-Literatur, die vielfach jedoch nur die Absonderlichkeit, die motivische Aussage und den geistigen Gehalt seiner Werke behandelt. Wertvolle Arbeiten von grundlegendem Charakter sind die von L. van Puyvelde und A. de Ridder. Die übrigen Darstellungen gehen größtenteils von den wenigen prägnanten Formulierungen Meier-Graefes aus, der Minnes weitreichende Bedeutung erkannte, seine Ausstellung 1901 in Wien anregte und eine enthusiastische erste Deutung seines Werkes gab. In entschiedener Abgrenzung von Rodin und Maillol hat Meier-Graefe die eminente Bedeutung des Belgiers für die Zukunft vorausgeahnt.

Das starken Qualitätsschwankungen unterworfene Werk Minnes soll hier in wenigen bezeichnenden Arbeiten und in bewußter Beschränkung auf seine formale Leistung betrachtet werden.

Für den Frühstil sei „die Badende" in der Wiener Sammlung Waerndorfer herangezogen. Eine feingliedrige Mädchengestalt entsteigt in geneigter Haltung dem Wasser, das etwa in Kniehöhe als Sockel der Figur gilt. Obgleich ihr linkes Bein deutlich als Standbein gekennzeichnet ist, fehlt der Gestalt die Standfestigkeit. Der Wassersockel, die Neigung des Körpers sowie die Kopfwendung nach der ohnehin schon beschwerten rechten Seite hält das Motiv in einem Schwebezustand, der auch in der unponderierten Durchbildung des Körpers anschaulich wird. Der rechte Arm des Mädchens ist angewinkelt erhoben, so daß von der Spitze des Ellbogens bis hin zur linken Schulter eine schwingend-bewegte Linienverbindung entsteht. Der linke Arm ist nach hinten gedreht und mündet bei frontaler Ansicht harmonisch in die Kontur des Oberkörpers ein. Ebenfalls ist der ins Profil gewendete Kopf in Richtung der geneigten Körperhaltung aus der reinen Vorderansicht der Figur heraus wirksam. Erst in dieser Ansicht nämlich verbinden sich alle Teile der Komposition zur unveränderlichen Einheit des Ganzen. Die Gestalt gliedert sich nicht nach Gesetzen des Stehens und der Körperschwere, sie erhält ihr Wesen aus der linearen Rhythmik der Silhouette.

Aus dieser Betrachtungsweise ergibt sich in bezug auf die Konzeption Minnes, daß die Skulptur, nach Gesetzen der Frontalität komponiert, im wesentlichen aus der linear-rhythmischen Durchformung ihre Wirksamkeit erhält. Dadurch tritt mit aller Entschiedenheit die Überwindung naturalistischer und impressionistischer Stilrichtung zutage. Die Linie durchbricht die überkommene Tradition, wenngleich in der weich modellierten Hautoberfläche impressionistische Gestaltungsmittel weiterleben. Auch die Werke Adolf von Hildebrands und seiner Nachfolger, die mit der flächengebundenen Konzeption statuarische Gesetzlichkeit vereinigen, unterscheiden sich grundsätzlich von diesem Stil, der die gegenständliche Vorgegebenheit vielmehr einer neuen ornamentalen oder konstruktiven Notwendigkeit unterordnet und erst aus der Durchdringung von nuancierter Oberflächenmodellierung und rhythmischer Linienmusikalität sein eigentliches Leben erhält.

Die von Rodin ausgehende Entwicklung Minnes bildet in stetiger Weiterentwicklung des einen Aspektes des Franzosen, den Meier-Graefe den mathematischen genannt hat, in konsequenter Konzentrierung und Beschränkung einen Stil aus, der die Linie in Kontur und Oberfläche zum wesentlichen Träger der künstlerischen Intention erhebt. Die nach linearen Gesetzen geordnete Körpermasse erhält bei oft unstatuarischer Haltung Bezug auf eine ideale Hinterwand oder eine architektonische Rahmung. Die bei Rodin noch in der illusionistischen Form gesuchte, die Ganzheit des Seins verkörpernde Sphäre des Kunstwerks wird bei Minne zur sachlich gebauten, konstruktiv einen höheren Rahmen suchenden und von illustrativen Bedeutungsgehalten weitgehend befreiten plastischen Form.

Darüber hinaus sind die Werke Minnes von labiler Anlage. Die Komposition arbeitet mit Parallelbewegungen, schwingend-vegetabilischen oder diagonalgestellten Körperhaltungen, die nur aus einansichtiger Frontalität heraus wirken, so daß Minne mit einigem Vorbehalt als die wohl einzige maßgebliche Persönlichkeit in der Plastik des Jugendstils gelten kann, der im wesentlichen ein Stil der Flächendekoration, als „manieristische" Vorstufe des Expressionismus angesehen werden muß.

In ähnlicher Weise gilt diese Charakteristik auch für das oft variierte Hauptwerk der Frühzeit, den Knabenbrunnen des Folkwang-Museums. Fünf schmale feingliedrige Jünglingsgestalten knien auf dem Rand eines Brunnens, den Kopf nach rechts geneigt und die Arme vor der Brust verschlungen, so daß die Hände die gegenüberliegende Schulter umgreifen. Allein die Art des Kniens auf schmalem Sockel (bei der ersten Aufstellung in der Wiener Sezession weggelassen) macht die fehlende Statuarik deutlich. Die an gotische Formprinzipien erinnernde S-förmige Körperschwingung sowie die leicht nach vorn übergeneigte Haltung zeigen sie in äußerster Zuspitzung. Jedoch wird auch hier, wie bei der Badenden, die bewußt aufgegebene Standsicherheit durch flächengesetzliche Einbindung in einen übergeordneten Zusammenhang ersetzt. Erst durch die

fünffache Wiederholung der gleichen Form (die Figuren haben keinerlei Unterscheidungsmerkmale), durch die vereinheitlichende Parallelität erhält der Brunnen seine gefestigte Stellung im Raum, die Skulptur tritt aus ihrer Vereinzelung und ordnet sich fremden Bindungen unter.
Hier ergibt sich das Paradoxon, daß der Brunnen bei freier Umgehbarkeit im Raum dennoch die gleichen Ansichten bietet. Die wechselnden Konstellationen beziehen jeweils vier im Profil oder vom Rücken gesehene Figuren auf die zu jeder Zeit sichtbare Frontalfigur, die als Norm der Darstellung das von den anderen variierte Thema angibt. Die bei der Einzelplastik unwirksamen Seiten- bzw. Rückenansichten treten, in den eurhythmischen Parallelitätszusammenhang gezogen, in positive, die Vielgestalt und den formalen Reichtum des Brunnens erhöhende Funktion.
Doch läßt sich die Knabenfigur auch isoliert betrachten. Ihr eigentliches Anliegen aber, die Vermittlung eines uneingestandenen Gefühls scheuer und demutsvoller Ergriffenheit, ist nur aus der reinen Vorderansicht zu entnehmen. Das wohlabgewogene Verhältnis der nur leicht konkaven, rührend zittrigen rechten Körperkontur zu der aus bewegteren Konvex- und Konkavschwingungen gebildeten linken Seite einschließlich dem darin einbezogenen Akzent der Kopfumgrenzung geht verloren, sobald der Betrachter seine Stellung verändert. Die Linearität verliert ihre Konsonanz, tritt in eine gesteigerte Spannung mit der Gegenstandsform, die — je weiter man sich aus der Vorderansicht entfernt — mehr und mehr in ihrer Vorgegebenheit erscheint und die so nicht in Form überführte Naturferne fühlbar macht. Auch die Innenmodellierung mit linearen Graten und feinen Abstufungen der Rundung unterwirft sich in ihrer Bewegungsrichtung und Formgestaltung der Gesamtkontur. Gestik und Gebärde sind wie alle übrigen Kompositionsfaktoren von der Gesetzlichkeit blockhafter Geschlossenheit mitbestimmt, die die Figur nicht in individueller Wesensentfaltung, sondern nach den von außen auferlegten formalkompositorischen und inhaltsaussagenden Notwendigkeiten höherer Ordnungen erscheinen läßt. Der Stil Minnes, wie auch derjenige Hodlers, zielt auf Entindividualisierung und gipfelt in Darstellungen, die, der religiösen Kunsthaltung früherer Epochen analog, den Menschen dienend in eine ihn übergreifende Ordnung einfügen.
Die Verwandtschaft des Belgiers mit dem Schweizer Bahnbrecher des Expressionismus wird besonders im Vergleich des Folgwang-Brunnens mit den Gemälden „Eurhythmie", „Der Tag", „Der Auserwählte", „Jüngling vom Weibe bewundert" u. a. deutlich, die ebenfalls nach Gesetzen linearer Rhythmik und paralleler Reihung komponiert sind. Auch die weitere Entwicklung der beiden Meister führt zu analogen Ergebnissen, die z. B. in der Spannung zwischen der Gebundenheit an den Ausgangspunkt und dem erstrebten Ziel zutage treten.
An dritter Stelle sei hier eine viel zu wenig beachtete Grabplastik auf dem alten Friedhof zu Hagen i. Westf. herangezogen, die die genannten Stilmerkmale zum Höhepunkt führt und zugleich die bisher noch stark ornamentalen Wirkungsfaktoren zu neuer konstruktiver Verfestigung steigert. Ein teilweise noch mit dem Leichentuch behafteter Jüngling steigt aus dem Grabe, in dem sein linker Unterschenkel und rechter Fuß noch verdeckt zurückbleiben. Um in der Figur den Vorgang des Erhebens zu veranschaulichen, mußte die in der gelagerten Haltung gegebene Labilität durch aufragende Anordnung der Gliedmaßen in konstruktiver Zusammenschließung verfestigt werden. Für den Betrachter bleibt es jedoch unumgänglich, von diesem dargestellten Vorgang abzusehen. Sobald nämlich die gedankliche Ergänzung auf die noch im Grabe verbleibenden Körperteile stößt, ist der ästhetische Zusammenhang zerstört, die Form verbindet sich mit kunstfremden, von der künstlerischen Intention ablenkenden Assoziationen. Die Betrachtung hat sich also auf das Vorhandensein des formal Verwirklichten zu beschränken. So stellt der erhobene rechte Oberarm die genaue Vertikale her, der angewinkelte Unterarm stützt sich mit der Hand am Hinterhaupt und gibt in spitzem Winkel dazu die Diagonale. In Entsprechung zu diesem Formverhältnis sind der behangene Stumpf, auf den sich der Kopf aufstützt, und der linke, diese verstärkte Vertikale umgreifende Arm zu verstehen. Jedoch weist schon die horizontal gelagerte Hand auf den ebenfalls horizontalen linken Oberschenkel, der vom angewinkelten rechten Bein überbrückt wird. Dieses wiederum stellt die Verbindung zum Winkel des rechten Armes her, wie auch die drei von den Gliedmaßen gebildeten dreieckigen Hohlformen miteinander korrespondieren. Bei der geringsten Verschiebung der Ansicht aus der Frontalität stürzt die so in sich gefestigte und unveränderliche Komposition zusammen, das Wesentliche der Aussage geht verloren.
Im Hinblick auf dieses Werk Minnes ist seine Einwirkung auf die Generation der Expressionisten zu verstehen. Erst durch die Besinnung auf die eigengesetzlich wirksamen Komponenten des bildnerischen Schaffens ergab sich die Möglichkeit, in neuer Weise den menschlichen Körper zum Ausdrucksträger von Gehalten zu steigern, die weit über die aus ihm heraus wirkenden Aussagekräfte hinausgehen. Besonders Lehmbruck, die weithin überragende Persönlichkeit unter den deutschen expressionistischen Bildhauern, löst sich bald aus der Sphäre Maillols und verwandelt die körperliche Vorgegebenheit unter der Einwirkung Minnes zu Gefäßen expressiver Aussage, die im personalen Träger eine alle Individuen transzendierende, dem Symbol angenäherte Form erhält. Dies geschieht oftmals in konsequentem Verzicht auf die Durchbildung der Einzelform. Gegenüber der minutiös modellierenden Technik Minnes, steht bei Lehmbruck das schematisierend vereinfachte oder auch im Sinne der Ausdruckssteigerung verzerrte Detail, das sich jetzt in viel höherem Grade dem Pathos, der Musikalität und der übergreifenden Bewegungstendenz der Gesamtform unterordnet.

Hieraus erhellt folgerichtig, daß von den späten Werken Lehmbrucks kein allzu weiter Schritt zu den Konstruktionen der ungegenständlichen Skulptur führt, die allein aus den Strukturen der plastischen Masse, ihren Schwellungen, Buchtungen, Bewegungsrichtungen und linearen Oberflächenwerten ein in sich geschlossenes, dem Vorbild des menschlichen Körpermaßes nur gelegentlich und von fern verpflichtetes Kunstwerk gestaltet.
Die Entwicklung Minnes zeigt der im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts in ähnlichen Gestalten vorbereitete „Bronze-David" von 1928. Ein Vergleich mit dem „Knaben mit dem Schlauch" den „ringenden Knaben" und dem „Volderschen Denkmal" drängt sich auf, macht aber zugleich den Unterschied zwischen den beiden Stilstufen deutlich. Die Formaskese der Jugendwerke ist einer idealisierten Reife und Voluminösität gewichen. Zwar bleibt das Schema des Konturs weiterhin wesentliches Anliegen der Komposition, ja es ist in seiner Bestimmtheit noch gesteigert worden. Aber darin liegt schon das Neue: Die vielfältige Differenzierung von Außenkontur und Körpermodellierung ist homogener geworden. Die Gesamtoberfläche der Skulptur hat sich in Hinwendung auf Vereinheitlichung zusammengezogen und dadurch die spezifischen Wirkungsqualitäten der Linie in ihrem Bezug zum plastischen Valeur abgemindert. Dramatische Absicht, ausgeprägt in der Vorherrschaft der Gesamtform, ausgreifendere Bewegungstendenzen und abgerundete Körperlichkeit sind die neuen Werte, die jedoch den verlorenen Reiz des Frühwerks nicht aufwiegen können.
Der Altersstil Minnes bleibt, ohne zum expressiven Thema zu gelangen, eine Weiterbildung der inhaltslosen Jugendstilgebärde. Die aus eigener Personalität agierende Figur des Expressionismus hat Minne nicht gefunden. Seine Gestalten bleiben vielmehr grundsätzlich wie auch in der oft stimmungsvoll-sentimentalen Physiognomie passiv, sie haben keine Individualität und leben in ihrer emotionalen Getragenheit aus der Geisteshaltung der europäischen Dekadence.
Gewisse Formähnlichkeiten des Spätwerks („Mutter und Kind" von 1936) mit frühen Skulpturen des Engländers Henry Moore („Mutter und Kind" von 1925) lassen erkennen, in welchem Grade Minne der fortschreitenden Entwicklung unterliegt, ohne eine durch neue Formschöpfung gewonnene Aussage zu finden.
Die Betrachtung ließ Folgendes deutlich werden: Die im Werk Minnes angeschlagene Stilrichtung steht in bewußtem Gegensatz zum Naturalismus, der auf illustrative Pathetik gerichtet ist, zum Impressionismus, der die Form atmosphärisch zergliedert und auch zum normativ traditionsgebundenen Klassizismus. Sie stellt vielmehr etwas Neues dar, führt, auf die Kraft des Linearen gegründet, die Bildnerei über die Ornamentalisierung der Formelemente, über die nur aus einer Ansicht wirksame Plastizität zur konstruktiven Vereinheitlichung und Bändigung der dem Kunstwerk immanenten Ausdrucksmöglichkeiten, mündet unmittelbar in die moderne Skulptur ein und bildet eine wesentliche Parallele zu den Bestrebungen Maillols, Brancusis, der Kubisten, der Konstruktivisten und deren Nachfolger. *Udo Kultermann*

Ein Pamphlet gegen die Weiterentwicklung der Kunst

MELICHARS „ÜBERWINDUNG DES MODERNISMUS"

Von Franz Roh

Die Redaktion des „Kunstwerks" meinte, man müsse diese Schmähschrift abwehren, und bat mich um eine Äußerung. Nachdem ich schon in der „Kunst" erörterte, daß es sich bei diesem hauptsächlich durch Kinomusik bekanntgewordenen Komponisten um ein undurchdachtes, besonders aus Zitaten zusammengestoppeltes Pamphlet handelt, schreibe ich nur ungern noch einmal. Das Buch wäre nach drei Schichten hin zu untersuchen: nach der Tonart, nach dem Gehalt seiner Zitatenhäufung und nach dem denkerischen Wert seiner vermeintlichen Kunstphilosophie. Alle Schichten erweisen sich hierbei als unfundiert und brüchig, so „schneidig" auch geredet wird. Beginnen wir mit der vornehmen Tonart.
Heute sei „das gesamte Kunstleben als internationaler Konzern für unbeschränkte Schiebung" (!) anzusehen. Es handle sich um eine „snobistisch verseuchte Tagespresse" . . . um „taschendiebesmäßiges Herumfingern an den lebenspendenden Werten der Tradition", um „rhetorische Kunstpogromaufforderungen" (!), während „effektive Kunstnullen im strahlenden Scheinwerferlicht der Presse- und Radiopublizität stehen" . . . „Kunstganoven (!) von heute". Neuerdings werde „immer häufiger von städtischen und staatlichen Museen fürs gute Geld der Steuerzahler wertloser, abstrakter Kitsch zu horrenden Preisen (!) erworben". Jetzt verwendeten die Maler ihre Freizeit „zum Operieren, Intervenieren, Intrigieren, Unterminieren in den Redaktionsstuben, Kunstämtern, Radiogesellschaften usw." „Der ganze modernistische Betrieb ist eine mit dem Öl der Protektion und Bestechung (!) geschmierte Maschinerie geworden."
Man spürt sofort, daß ein Anpöbler und Verleumder schlimmster Sorte vorliegt, gegen den man juristisch vorgehen könnte. Und diese unflätige Tonart gibt vor, für Duldsamkeit zu streiten! Wo aber liegt eher Duldsamkeit,

bei den Verfechtern alter oder der neuen Kunst? In der gesamten Literatur für moderne Gestaltung ist mir keine derartige Verleumdung der Gegenpartei bekannt, soviel denkerisch Unhaltbares hier auch erschienen sein möge. Da die „Neuen" ja auch alles schätzen, was Melichar aus älteren Zeiten verehrt, erhebt sich sofort die Frage: Ist nicht derjenige der Duldsamere, Umfassendere, Gerechtere, welcher zu elf älteren Ausdrucksmöglichkeiten heute noch eine zwölfte bejaht?
Melichar hat einfach nichts mehr verstanden von jenen Erscheinungen, welche seit den 1920er Jahren, also nach dem Expressionismus hervortraten. Der übliche Verkennungsfall: bis zu den Vätern war alles gut, dann aber kam das absolute Chaos. Ich will jene Schimpftraktate der letzten zwei Jahrhunderte nicht aufzählen, welche alle nach diesem Schema gebaut waren und später der Vergessenheit anheimfielen. Der Autor hält Picasso, Klee, Kandinsky im Gegensatz zu allen Kennern und Museumsdirektoren der Welt für „drei Ölgötzen". Corbusier ist dubios, Mirò (eben von einer internationalen Kommission der Biennale preisgekrönt) treibt nur „kindische Spielerei". W. Baumeister, in allen Kulturländern geschätzt, gehört zu den „malenden Dunkelmännern". Desgleichen Meistermann, der gewichtige Aufträge von der vorsichtigen Kirche erhält, ebenso Mac Zimmermann, dessen Skizzenbuch der kritische Piper-Verlag soeben herausbrachte. Ritschl wird verdammt (infolgedessen irren nun wieder diejenigen, die ihm soeben die Goethemedaille verliehen). Muche wird wegen seines Namens aufgespießt und unter die Abstrakten gerechnet, obgleich er doch längst gegenständlich malt.
Wir kommen zur zweiten Schicht der Broschüre, den subjektiven Zitaten. Auswahl und Kenntnis wirken wieder minimal und zufällig. Methodisch wertlos sind die gehäuften Urteile der Maler über ihre Genossen oder fremde Richtungen. Der Verfasser sieht nicht, wie subjektiv gerade die Produktiven urteilen, weil sie notwendigerweise in die Wolke ihres eigenen Lebensgefühls eingehüllt bleiben. Der Kunstwissenschaft ist dies natürlich längst bekannt. Nach Melichars Methode wäre über Schiller zu beweisen, daß Hölderlin nichts sei, über Goethe die Nichtigkeit von Kleist und Jean Paul zu erhärten, über Haydn die Fragwürdigkeit Beethovens, über Liszt die Harmlosigkeit Schumanns, über Wagner, daß Brahms nicht in Frage komme, über Ingres, daß Delacroix ein großer Irrtum war, über Liebermann, daß Matisse und Nolde unmöglich seien, über Faistauer und Hofer, daß die Abstrakten erledigt wären. Diese ganze Methode führt nur zur Aufspaltung standhaltender Werte, eitel Verwirrung stiftend (wie jüngst in „Baukunst und Werkform", Heft 1, 1955 aufgewiesen wurde, wo man M. mit Recht scharf hernahm).
Noch unmethodischer ist, verschiedene Richtungen und Stile an Hand jener Theorien messen zu wollen, welche von Künstlern oder Kritikern stammen. Daß hier manchmal geschwafelt wurde, ist vielleicht die einzige standhaltende Feststellung Melichars. Niemals aber wird ein wirklicher Kenner aus einer unzureichenden Begleittheorie heraus ein Kunstgebilde selber ablehnen. Sobald dies ein Autor wie Melichar tut, beweist er, daß er alles nur aus zweiter Hand kennt. Weder Künstler noch Kritiker brauchen ja in Philosophie oder Kunstwissenschaft produktiv zu sein, um die es sich bei jenen Stützungstheorien handelt.
Aber auch sonst rast Melichar drauf los. Sartre wird getadelt, die Bauhaus-Gruppe mißverstanden, von deren Gemeinschaft her heute ein neuer Einsatz der Kunst datiert wird. Töricht sind Adorno, Stuckenschmidt, Dallapiccola. Ferner Hartlaub, Burchartz, Werner Hoffmann, Fritz Baumgart, Ließ, Westpfahl, Leonhard, Vietta, Max Bense, Gebser. — K. H. Ruppel wird in einer Art Traum als Stellenjäger (?) hingestellt, eigentlich nur, weil er für Orff eintrat. Grohmann, dessen hervorragendes Buch über Klee man allgemein bewundert, heißt nur „der Blockwart der Abstrakten". Ich werde total zertrümmert, indem lauter aus dem Zusammenhang gerissene Zitate wüst aneinandermontiert werden, und bin dann denen zugesellt, welche die Analogien der Raumzeit-Theorie benutzten, obgleich ich diese Vergleiche immer gemieden habe. Ich hatte aber 1953 in der „Neuen Zeitung" eine frühere Schmähschrift Melichars radikal abgelehnt, weshalb er sich besonders auf mich stürzt. Er würde auch alle besseren Autoren des Auslands nieder machen, wenn er sie kennte, Herbert Read und Newton in England, L. Venturi und Argan von der Universität Rom, Cassou, Zervos, Courthion in Paris, Barr und Sweeney, die wichtigsten Museumsleiter in New-York usw. Wie müßte er sich auch auf die Kleriker Couturier, Regamey oder den Abt Hugo Lang stürzen, welche für diejenige Kunst kämpfen, die M. verdammt.
Schließlich zur Schicht seiner eigenen Theorien. Endlich hofft man auf wirkliche und standhaltende Untersuchungen zu stoßen. Nachdem er aber im Kapitel „Raumzeitphantasien der Abstrakten" gezeigt hat, daß da einige Analogien entweder weit hergeholt oder falsch waren, wird nicht erörtert, daß immerhin die neue physikalische Einstellung ein Lebensgefühl ausgelöst haben könnte, das dann bei gewissen Malern zu veränderten Bildordnungen führte. Analogien zwischen Bildsprache und Musik verbittet sich M., um sie aber selber immer wieder zu gebrauchen, z. B. wenn er Tonalität und Perspektive in Beziehung zueinander setzt. Wie unhaltbar ist die Behauptung, erst die Perspektive habe beziehungslos nebeneinanderstehende Dinge in dynamische Spannung zueinander setzen können. Angesichts nicht nur der ägyptischen Malerei ist dieser Satz doch längst widerlegt. Gar nicht läßt sich auf jenem anderen Grundsatz aufbauen, den er aus Peter Meyers „Europäischer Kunstgeschichte" übernimmt: „Die abstrakte Kunst ist eine Randerscheinung der Technik . . . Sie wird als freie Kunst verschwinden, wenn erst die technischen Formen den Reiz der Neuheit eingebüßt haben . . ." So etwas gilt höchstens für den kleinen Ausschnitt des Konstruktivismus. Vom frühen

Kandinsky aber bis zu Baumeister und Nay usw. ist diese Kunst gerade als irrationaler *Protest* gegen die Technik entstanden.
An anderer Stelle heißt es dann, daß „es weder athematische Musik noch ungegenständliche Malerei geben kann..." M. verwechselt für die Malerei hier Gegenstand und Thema. Auch ein ungegenständliches Bild hat selbstverständlich ein Thema, das abgewandelt wird. Sinnlos klammert er sich an Mauclair: „Die Malerei an sich, die reine Malerei ist eine absurde Utopie." So etwas heute noch zu behaupten, nachdem umfassende Sammlungen, ja ganze Museen mit dieser nicht existierenden Kunst gefüllt sind, mutet geradezu komisch an, wie auch der andere Grundsatz: die Farbe an sich sei so stumm wie die Violine im Geigenkasten. Mit solcher Äußerung beweist man nur, daß man kein Augenmensch ist, also lieber schweigen sollte. Schon Goethe hatte von seelisch-sittlichen Werten der Farbe als solcher gesprochen und die Romantik bereits eine entsprechende Theorie entwickelt, bis dann im 20. Jahrhundert in allen Kulturländern eine entsprechende Kunstgattung erschien. Vielen anderen ganz irrigen Behauptungen Melichars, auch weiterer Autoren, werde ich in einer Sonderschrift entgegentreten.
Merkwürdigerweise haben einige ernste und prominente Leute dem Heft zugestimmt, als es ihnen gratis zuging. Daß die „Ostzone" und Verwandtes besonders applaudiert („Heute und Morgen") ist nicht verwunderlich. Als der Münchner Rundfunk Melichar aufforderte, mit mir öffentlich zu diskutieren, ist er ausgewichen.

AUSSTELLUNG HENRY LAURENS

Mit einigem Nachdruck muß der Chronist auf eine Ausstellung mit Plastik, Collagen und Graphik von Henri Laurens hinweisen in der Kölner Galerie „Der Spiegel". Das Werk des französischen Bildhauers ist von hohem Rang; zudem markiert die Ausstellung als Sendgabe Daniel-Henri Kahnweilers, eines der verdienstvollsten Protagonisten neuer Kunst von Weltgeltung, wiederum einen wichtigen Punkt auf dem Wege zu dem allseitig offenen Austausch in Kunstdingen, der es Deutschlands bildenden Künstlern erleichtert, mit ihrem Schaffen einzumünden in den Strom der internationalen Entwicklung.
Da sind zunächst die graphischen Blätter des Bildhauers. Bildanlaß ist fast immer die weibliche Figur: Frauengestalten kauernd, liegend mit bodenwärts gesenktem Gesicht oder gereckt, in spitzer Bewegung mit dem Ordnen des Haares beschäftigt — sie liefern die Themen, und das Resultat der bildnerischen Verarbeitung ist ein Dreifaches. Zunächst die reine Arabeske: selbstherrlicher Fluß der Linie, die, unbekümmert um Artikulation und Gliederzusammenhang des Körpers, in kurviger Verschränkung, allseitig geschlossen den Flächenriß der Figur konzipiert. — Dabei gibt sich diese Figuration zugleich als die exakte Flächenprojektion einer möglichen Plastik zu erkennen: die einzelnen, von der Linie umschriebenen Kompartimente, die sich in der Einflächigkeit der Zeichnung scheibenhaft durchdringen, lassen sich jeweils in kompakte Volumina übersetzen, deren Aufwellen und Einklüften am Verlauf des Konturs abzulesen ist. — Schließlich erweist es sich jedoch, daß in diesem Prozeß bildkünstlerischer Alchimie das, was einmal als Ausgangserlebnis, lebende, von Gefühlswerten behaftete Gestalt war, doch nicht ganz in abstrakt-objektive Form umgeschmolzen wird. All diesen wunderbar sensiblen Laurens-Zeichnungen ist als drittes noch ein psychisches Timbre zu eigen, das überhaupt die besondere Färbung seiner Kunst ausmacht, aus der Graphik jedoch noch fühlbarer als aus der Plastik spricht.
Vollkommen isoliert liegen die Figuren im „Un-raum" der weißen Papierfläche; umweltlos existieren sie, gleichsam ganz an sich selbst verloren. Die gesamte Formgebung ist in ihrer spitzen Überfeinerung, in der preziösen Verjüngung der Körperformen nach oben von narzißhafter Verträumtheit. Ganz entsprechend hat — in Plastik und Zeichnung — das Hingestrecktsein der Figuren immer noch etwas von bewußt sich darbietender Gebärde. In diesen Merkmalen finden wir jenen Rest von Psychisch-Stimmungshaftem, der Laurens — auf höherer Qualitätsstufe! — Zadkine und Archipenko zuordnet, nicht aber Moore oder Brancusi.
Plastische Arbeiten wie die Bronze „Le repos" von 1951, die in dem Spiel mit Negativformen, in der ganzen Anlage gewisse Moore-Anklänge zeigt, machen am Vergleich mit Werken des Engländers den Unterschied deutlich. Dort Depersonalisation, reiner Formvorgang, nichts beinhaltend als „organic vitality" (Read). Bei Laurens aber immer noch ein Hauch von „Motiv": „die" elegisch sich Neigende, „die" Gestalt, die sich kämmt oder sonstwie mit sich beschäftigt ist. Es erscheint zutiefst sinnvoll, daß das geometrische Kalkül des Kubismus für Laurens nur ein Durchgang war — von dem allerdings so prachtvolle Ergebnisse nachblieben wie die Kleinplastik „Femme couchée" von 1921 in der vorliegenden Ausstellung. Wenn dann später seine Volumina bis zum Monströsen hin anschwellen, so haben solche Figuren einen anderen Ausdruckscharakter als die hier besprochenen Werke der Graphik und Kleinplastik. Immer aber bleibt in den Formen jene Reizbarkeit, die es niemals zum bloßen Gegeneinanderwuchten von Kräftekomplexen kommen läßt, zur Verdinglichung der Figur.
So bewegen sich die Gestaltungen Laurens' in einer Zwischenlage zwischen Konstruktion und Darstellung, zwischen Figuration und Figur, welche typisch ist für die Endphase, der sie angehören: die Endphase in der bisherigen Geschichte des Menschenbildes in den Bildkünsten, bevor dieses als Darstellungsgegenstand vorläufig ausscheidet. *Gert Schiff*

BÜCHER

Malerei im 20. Jahrhundert

Zu dem Buch von Werner Haftmann

Dieses umfangreichste Buch über moderne Malerei, das in deutscher Sprache je publiziert wurde, bringt nicht nur inhaltlich ein lang erwartetes Resümee der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts im Spiegel der Malerei. Es kreiert auch in seiner äußeren Form einen neuen Typus des Kunstbuches: ein „Lesebuch", das auf die üblichen Reproduktionen von Kunstwerken ganz verzichtet und als einziges Bildmaterial einige gute dokumentarische Porträtfotos der Maler, meist im Ateliermilieu aufgenommen, enthält — abgesehen von den mehr schmückenden graphischen Textvignetten (die übrigens der im Text geübten strengen Ausschweigung der Graphik doch wohl widersprechen). Welche Kühnheit und zugleich welchen Anspruch dies bedeutet, braucht nicht erklärt zu werden, denn es ist nur allzu bekannt, daß Bücher über Kunst im allgemeinen der Abbildungen wegen gekauft und die Texte als unvermeidliches Übel angesehen werden. Das Fehlen der merkantilen Attraktion einer möglichst bunten und umfänglichen Bebilderung wird aber für den geschmackvollen Kunstfreund schon auf den ersten Blick durch die ganz ungewöhnlich schöne, ebenso schlichte wie originelle buchtechnische und typographische Gestaltung wettgemacht. Ein Bildband soll später gesondert erscheinen.

Der Text (auf 550 Seiten, davon 70 Seiten Register) handelt, wie im Vorwort formuliert wird, *„von den Wegen, die eingeschlagen wurden, um jene beiden Pole einer ganzheitlichen Welt-Habe (das Ich und das Du) bildnerisch erneut zu definieren und die ahnungsvolle Frage nach dem beiden unterliegenden Wirklichkeitsgrund überhaupt zu stellen".* Damit gibt der Verfasser, wie späterhin klar wird, zugleich seine Bestimmung des Begriffs Malerei. Mit Entschiedenheit und Konsequenz betrachtet er die Tätigkeit des Malers als intellektuellen Vorgang, als „bildnerisches Denken", als immer neue Fragestellung und Infragestellung, immer neue „Ausage" des sich wandelnden „Wirklichkeitsbewußtseins". So sagt er es an vielen Stellen des Buches, u. a. S. 407/08: „Malerei ist nicht nur Kunst, sie ist auch „méthode de la recherche". Aber was „Kunst" sonst noch ist, wird selten anders umschrieben denn als „Definition der Dingerfahrung" für die gegenständliche, „Geistformel" oder „Weltinnenbild" für die non-objektive Gattung. Natürlich ist auch viel von „Ausdruck" die Rede, aber so, als ginge es den Künstlern nicht etwa darum, Empfindungen zu erzeugen, sondern sich und andere vor ihnen zu schützen. Nach alledem ist es fast ein Wunder, daß keineswegs ein esoterisches Elaborat herauskam, sondern eine größtenteils allgemeinverständliche, von einer vielseitigen und ursprünglichen Einfühlungskraft, einem sicheren Sinn für das Interessante und einer sehr wendigen Sprache getragene, nicht selten sogar mit behaglicher Breite erzählte Chronik der Malertaten dieses spannungsgeladenen Jahrhunderts.

Als zweite Absicht betont Haftmann im Vorwort: „neben allen schönen Ideen ein nützliches und verwendbares Handbuch" zu schaffen. Das wird vielen Lesern willkommener sein als die manchmal allzu schönen ideologischen Kurven und Schleifen. Was dennoch diesem Handbuch seine besondere Lebendigkeit und seine aktuelle Anziehungskraft gibt, ist gerade die Tatsache, daß Haftmann nicht nur Historiker ist, sondern, vielleicht gegen seinen Willen von seinem Temperament hingerissen, ein Apostel des schöpferischen Tuns, der sich nicht selten bis zu einem kaum noch verhaltenen Sendungsbewußtsein steigert, besonders an den Stellen, die von der Werkwerdung als Erlebnis des Künstlers handeln. Und dieser starke persönliche Akzent hält dem intellektuellen Programm nicht nur die Waage, er begründet es in einem tieferen Sinne. Denn das innerste Problem Haftmanns ist nicht nur ein überhistorisches, sondern sogar ein mehr als intellektuelles, das sich der intellektuellen Formulierungen nur bedient: *die Überwindung des Fremdheitserlebnisses des Menschen in der Welt durch ein Ganzheitserlebnis.* Die letzte Aufgabe der Kunst sieht er darin, den Konflikt zwischen Mensch und Welt (und damit auch die „Gefühle") zu überwinden und „Außenwelt und Innenwelt zur Deckung zu bringen". Dieses Buch wurde also nicht nur von keinem Positivisten oder gar Nihilisten geschrieben, sondern, wenn auch nicht gerade von einem Gottsucher, so doch von einem Sucher nach dem „gemeinsamen Wirklichkeitsgrund von Ich und Ding", auf den Haftmann immer wieder im Ton einer merkwürdig überzeugten Gläubigkeit zu sprechen kommt. Diese halb unbewußte, halb eingestandene, intellektuell unterkühlte Mystik, die sich ebenso auf Ansprüche der Maler wie auf Sätze von Breton, Valéry, Rilke beruft, vermag in der Tat ein Licht auf die Bewußtseinslage zu werfen, aus der heute Malerei entsteht und aus der sie zu verstehen ist.

Der Konflikt zwischen Temperament und Systematik, der vielleicht die Faszination des Buches ausmacht, hat aber auch Nachteile, die nicht unerwähnt bleiben dürfen, Schwächen, die von gewissen Nachlässigkeiten des Stils herkommend über Ungenauigkeiten der Terminologie das philosophische Gerüst des Buches bedrohen. Bezeichnend ist z. B. die Häufigkeit von Prädikaten wie „groß". Der „Große Stilentwurf" erstreckt sich über die „große Spannweite" zwischen dem „Großen Realen" und dem „Großen Abstrakten". Mit Recht betont Haftmann die Bezogenheit der („großen") Form auf („große") menschliche Inhalte. Doch bei der Sondierung dieser Inhalte übernimmt er Modeworte wie „Welthabe", „Ausdruckswelt", „harmonikal", „existentiell", „magisch", „orphisch", bei denen man längst nicht mehr an Leopold Ziegler, Hans Kayser, Jean Gebser, Gottfried Benn denkt, sondern an den Wortschatz des gehobenen Kultur-

feuilletons. Das Wort „magisch" kennzeichnet einmal die Fremdheit des Dinges als Gegenüber, ein anderes Mal aber gerade die Einheit von Mensch und Ding in der „definierenden Vorstellung" (die leider selbst ohne zureichende Definition bleibt). „Orphisch" hat bald einen optimistischen Glanz als Übereinstimmung mit dem erlebten „Schöpfungsgrund", bald eine Schattierung ins tragisch Ahumane. So wird die „abscheuliche Form" (objet désagréable) der Surrealisten einmal aus der „magischen" Bedrohtheit (dépaysement) abgeleitet, ein anderes Mal aus der „orphischen" Integration (oder Desintegration?). *Weder* ist also die Antithese zwischen dem „magischen Gegenüber" und dem „orphischen Ineinander" streng durchgeführt *noch* wird ganz deutlich gemacht, daß es sich im Grunde nur um die beiden entgegengesetzten, ineinander umstülpbaren Ansichten des gleichen psychischen Tatbestandes handelt. Und wenn auch die Zweipoligkeit der Grundkonzeption ein sehr brauchbares Koordinatensystem zur Anordnung des überwältigenden Stoffes liefert, so führt doch das „harmonikale" Wunschbild den Verfasser manchmal auch auf seinem eigensten Gebiet der Kunstkritik zu recht gewagten Hypothesen. So etwa, wenn er am Schluß des Buches eine Erneuerung der gegenständlichen Malerei durch die erwachenden außereuropäischen Völker voraussagt, oder wenn er, an mehreren Stellen, als Ziel der künftigen europäischen Entwicklung eine Synthese von gegenständlicher und ungegenständlicher Malerei propagiert, wie er sie etwa bei Klee vorgebildet sieht. Zu der letzteren Prophezeiung hätte die deutsche und ausländische Nachkriegsmalerei noch bis vor wenigen Jahren allerdings Anlaß gegeben. Fast alle Maler, die damals „hermetisch", d. h. halbabstrakt mit verschlüsselten Gegenstandsassoziationen, gemalt haben, sind aber seit spätestens 1950 wieder zur strengen Konsequenz der absoluten Form übergegangen (Baumeister, Nay, Ritschl, Ackermann u. a. in Deutschland, Manessier, Singier, Bissière u. a. in Frankreich). Eher scheint sich eine Koexistenz beider Gattungen anzukündigen. Eines der glänzendsten Kapitel widmet Haftmann der Werkwelt Kandinskys, die er enthusiastisch analysiert. Bei Magnelli rühmt er die anonyme Dinghaftigkeit der absoluten Form, und an der Malerei von Fritz Winter exemplifiziert er schlüssig, daß auch die absolute Malerei „Weltaneignung" ist. Und doch meint er, den absoluten Malern (z. B. auch Kandinsky) gelegentlich „Einseitigkeit" vorhalten zu müssen im Vergleich zu denen, die (wie Picasso und Klee) über die Grenzen des Realismus oder des Idealismus hinaus, sei es von Form zu Ding, sei es von Ding zu Form, assoziative Brücken schlagen. Er stellt den Abstrakten jene Frage nach dem Bild der Dinge, die doch nicht weniger „hilflos" ist als die von ihm verhöhnte Frage der guten Humanisten nach dem Menschenbild — denn wie der Mensch ganz selbstverständlich in jedem Kunstwerk zur Sprache kommt, auch wenn er nicht dargestellt ist, genau so ist die Fülle der Dingwerdungsmöglichkeiten in jedem guten non-objektiven Bild enthalten. Es scheint manchmal, als nehme Haftmann den Streit zwischen gegenständlich und gegenstandsfrei immer noch zu wörtlich. Offenbar ist er nicht gewillt, ihn als eine ikonographische Frage anzusehen. Auch die scheinbare Abwesenheit jedes Themas ist aber zunächst nur ein Thema und begründet einen Unterschied der Gattung, nicht des Stiles oder Ausdrucks. „Einseitig" wie Kandinsky wäre auch die gesamte absolute Musik.

Indessen sei ausdrücklich anerkannt, daß Haftmann sich ehrlich bemüht, niemals eine bestimmte Richtung zu bevorzugen. Neben diesem bemerkenswerten Streben nach Gerechtigkeit, Toleranz, ja Verbindlichkeit ist aber ein besonderer Reiz die menschlich spontane Äußerungsweise und ein durchaus persönliches Verhältnis zu den einzelnen Malern. Gerade wo die Gegenwart behandelt wird, sind die Analysen lebendig wie Ateliergespräche und von einer kaum überbietbaren Authentizität. Zum Beispiel ist über Nay, Winter, Hartung wohl nie vorher so Treffendes und Wesentliches ausgesagt worden. Noch nie ist bei uns über die italienische Malerei der Gegenwart so umfassend und vollständig berichtet worden, und Frankreich, wo der Sammelplatz Paris die Übersicht erleichtert, präsentiert seine Künstler nicht einmal in französischen Publikationen so folgerichtig und wohlgegliedert. Auch die intereuropäischen Brücken sind überzeugend: etwa von Bazaine zu Nay, von Afro und Manessier zu Meistermann; ja nicht selten gelingt es, Stilphänomene, die bisher nur in ihrer Gegensätzlichkeit gesehen wurden, unter einen gemeinsamen Sinn zu ordnen, wie die *Valori plastici* und den holländischen *Neoplastizismus*, das ready-made eines *Duchamp* und das „schwarze Quadrat" eines *Malewitsch*, oder den „dramatischen Impressionismus" der Landschaft bei Kokoschka und De Pisis. Wenn man hinzufügt, daß vom Impressionismus über Vorkriegs- und Zwischenkriegszeit bis zur Gegenwart die künstlerischen Ergebnisse immer aus den lebendigen zeitgeschichtlichen und biographischen Daten entwickelt werden und die Parallelbezüge zu Dichtung, Naturwissenschaft, Soziologie und Politik stets gegenwärtig bleiben, so muß man den unterrichtenden Wert des Buches sehr hoch anschlagen. Die Lücken liegen bezeichnenderweise gerade innerhalb des deutschen Kunstbereiches, der seit je nicht nur vom Ausland stiefmütterlich behandelt wird. Wieder einmal zeigt sich das Fehlen der zentralen, die Übersicht erleichternden Sammelpunkte, das Fehlen der Hauptstadt, der verhängnisvolle „Provinzialismus" der deutschen Kunst. So mag es zu erklären sein, daß Haftmann fast nur das berücksichtigt, was in den Metropolen München, Hamburg, Berlin bekannt wurde. Aus ganz Südwestdeutschland scheint er nur Baumeister zu kennen. Es fehlen vollständig die Namen Ritschl, Ackermann, Ida Kerkovius, Wildemann, Grieshaber, Imkamp, um nur einige zu nennen, über die man vielleicht verschiedener Ansicht sein kann, die aber in einer so breit angelegten Darstellung keinesfalls entbehrlich sind, besonders da andere, unstreitig zweitrangige, genannt sind.

Undurchführbar erweist sich ferner die strenge Aussonderung der Graphik. Von Kirchner z. B. wird nicht einmal erwähnt, daß er auch Holzschnitte schuf, und es war fast unvermeidlich, daß gerade das diesem Maler gewidmete Kapitel eines der schwächsten des Buches wurde. Übrigens ist es nicht eines, sondern zwei Kapitel — auch eine Folge der besessenen Systematik, daß zugunsten der chronologischen Zeitfolge die Entwicklungsabläufe der einzelnen Meister zerschnitten und an weit auseinanderliegenden Stellen zusammengesucht werden müssen. Aber solche kleine Nachteile wird man in Kauf nehmen, wenn man die tatsächlich erreichte Übersichtlichkeit bedenkt — eine Vielzahl meist kurzer Kapitel, in fünf Büchern geordnet, macht eine sehr weit getriebene Detailbehandlung möglich, ohne doch jemals die großangelegten historischen Perspektiven zu verunklären.

Die Methode, die eine solche Verbindung von generalisierender Zusammenschau und isolierender Einzelbeobachtung trägt, kombiniert das geistesgeschichtliche Verfahren Dvořaks und die Formanalyse Wölfflins mit der Hartnäckigkeit Warburgscher Akribie. So imponiert Haftmans Buch allein schon als wissenschaftliche Arbeitsleistung, deren Gewicht durch gelegentliche Simplifikationen und literarische Glanzlichter kaum vermindert wird.

Ein problematisches, ein eigenwilliges — ein lebendiges Buch! Es wird die Diskussion über moderne Malerei gewiß nicht abschließen, hebt sie aber auf eine neue Ebene und bereichert sie durch unverhoffte Aus- und Einblicke.

Kurt Leonhard

Europäische Bildhauer

Kiepenheuer und Witsch, Köln-Berlin

Diese von Prof. A. M. Hammacher herausgegebene Reihe umfaßt bisher vier Bändchen: Despiau (eingeleitet von Waldemar George); Lipschitz (eingeleitet von Robert Goldwater); Marino Marini (eingeleitet von Em. Langui) und Zadkine (eingeleitet von A. M. Hammacher). Jedes Bändchen enthält 33 ganzseitige Abbildungen von guter Qualität. Mit Recht weist Langui darauf hin, daß sich die so lange in Aschenbrödelstellung gedrängte Plastik wieder allgemeiner Aufmerksamkeit erfreut und ihre Formprobleme auch das breite Publikum zu interessieren beginnen. Die für die Malerei schon länger gültige Fragestellung: figurativ oder abstrakt beherrscht heute auch die Plastik, und es wäre richtig gewesen, auch einen nichtfigurativen Bildhauer in die Reihe aufzunehmen — Lipschitz und Zadkine gehören ja, auch wenn sie sich als Kubisten viel entschiedener aus der Tradition gelöst haben als Despiau und Marini, noch zu den figurativen Plastikern. — Unter den einleitenden Essays ist der von W. George zu Despiau der persönlichste, der von A. M. Hammacher zu Zadkine der durchdachteste. *l. z.*

Eduard Trier: Moderne Plastik

Die Bildhauerei des 20. Jh. ist mehr und mehr im Begriff, die Malerei aus ihrer jahrhundertelangen Vorrangstellung zu verdrängen. Diesem Wandel entspricht das stetig wachsende Verständnis gegenüber der neuen Skulptur. Nach den ausländischen versuchen jetzt auch deutsche Kunsthistoriker, die internationale Entwicklung von 1900 bis 1950 zu resümieren. Eduard Trier, der kürzlich mit einem ausgezeichneten Bändchen über Marini (Galerie Spiegel, Köln) hervorgetreten ist, geht einen wesentlichen Schritt über die bisherigen deutschen Versuche hinaus, wenngleich auch sein Buch noch immer Apologie sein muß (Moderne Plastik von Auguste Rodin bis Marino Marini, Berlin, Gebrüder Mann 1954). Der Text ist mehr als eine Einleitung zu den 96 vorzüglich angeordneten ganzseitigen Bildtafeln und gibt eine sachlich-kritische Deutung der bildnerischen Entwicklung, die über die Summierung biographischer Angaben und stilistischer Einzelmerkmale hinausgeht. Die Darstellung ordnet alle Fakten dem Ziele unter, jedem Leser die eigengesetzliche Struktur der modernen Form in allgemeinverständlichen Begriffsbildungen nahezubringen, immer jedoch auf der Grundlage von Ritchie, Giedion-Welcker, Ramsden u. a. Trotzdem geht der Verfasser auch eigene Wege, z. B. in der Einbeziehung der jungen italienischen (Mascherini) und französischen (Couturier) Skulptur, denen allerdings Greco, Minguzzi, Lardera u. a. als gleichwertig zugefügt werden könnten, und in der breiteren Herausstellung des interessanten Phänomens der Malerplastiken, die ebenfalls durch Werke von Böcklin, Corinth, Kokoschka und Schlemmer ergänzt werden könnten. Es bleibt jedoch fraglich, ob das Werk des in letzter Zeit etwas überschätzten und auch von Trier in subjektiver Heraushebung für die Gegenwart exemplarisch gesehenen Marini dem Urteil der Geschichte standhalten wird. Constantin Brancusi würde m. E. das Schlußkapitel des Buches, das im einzelnen dessen fundamentale Bedeutung genugsam hervorhebt, besser ausfüllen. Sind doch auch die übrigen Akzente wie Gonzales, Laurens sowie die Jüngeren Moore und Calder, Giacometti und Butler richtig gesetzt. *Dr. U. K.*

Ulrich Gertz: Plastik der Gegenwart

Rembrandt Verlag, Berlin

Bildmäßig ist dieser Band der „Modernen Plastik" von E. Trier überlegen, textlich verdient Trier den Vorzug. Ulrich Gertz' schwerflüssige Diktion strapaziert ungebührlich die Geduld des Lesers. Auch Trier hat auf eine vollständige Übersicht der internationalen Plastik im 20. Jahrhundert verzichtet, auch bei ihm vermißt man einige wichtige Persönlichkeiten, doch die Lücken bei Gertz sind empfindlicher — Georg Minne, Medardo Rosso, Charles Despiau, Ernesto de Fiori, um nur einige zu nennen, dürften unter keinen Umständen fehlen. *l. z.*

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Nicolas de Staël, der zur École de Paris gehörte, eine der stärksten Begabungen der nonfigurativen Malerei, starb im März dieses Jahres plötzlich in Antibes in der Fülle seiner schöpferischen Kraft. Man weiß nicht, ob sein Tod durch Unfall oder Selbstmord herbeigeführt wurde. Nicolas de Staël, am 5. Januar 1914 in Petersburg geboren, emigrierte 1918 mit seinen Eltern nach Berlin, studierte an der Akademie in Brüssel und kam 1932 nach Paris. 1935 hielt er sich längere Zeit in Spanien auf. Eine große Ausstellung bei Knoedler, New York 1953, lenkte auch die Aufmerksamkeit Amerikas auf ihn.

Der Maler und Illustrator Hermann Ebers ist im Alter von 73 Jahren gestorben.

Rudolf Schlichter, geboren am 6. Dezember 1890 in Calw (Württ.), starb am 4. Mai in München, wo er seit 1939 lebte. Seine Begabung lag hauptsächlich auf zeichnerischem und illustrativem Gebiet.

ERNST HEIMERAN ZUM GEDÄCHTNIS

Aus der kleinen Gruppe wirklicher Verleger hat das Schicksal einen der Besten von uns genommen.

Die ihn und sein Werk kannten, wissen, wie groß dieser Verlust ist.

Das Gewicht der Trauer raubt uns die Stimme, eine Hymne auf ihn zu singen.

Wir schließen die umflorten Augen und verneigen uns tief vor der Gestalt, die durch sein Werk gespiegelt wird.

Es sei mir gestattet, aus einem Brief von Marianne Langewiesche die folgenden Zeilen hierherzusetzen:

„Heimeran ist tot und der Himmel dunkel, denn wir wollten noch viele hübsche Dinge zusammen machen. Ich habe nur zweimal einen solchen Schmerz beobachtet wie am Donnerstag, als wir ihn verbrannten: die ernstesten und männlichsten Männer weinten wie Kinder. Aber was wird aus dem Verlag werden? Ein V e r l e g e r ist tot — die Manager bleiben."

Heimeran ist tot, aber sein Werk lebt.

Wir trauern um unseren großen Bruder.

Woldemar Klein

PERSONALIA

Dem Maler Vordemberge-Gildewart, der zusammen mit Mondrian in der Bewegung des Stijl großen Einfluß auf die Entwicklung des neuen Bauens, der freien und angewandten Malerei wie des Buchdrucks hatte, wurde von seiner Geburtsstadt Osnabrück die Justus-Möser-Medaille verliehen als „dem Vorkämpfer der modernen Malerei, der unbeirrbar seinen Weg stil- und folgerichtig gegangen ist, der in sich die besten Eigenschaften unseres Landes und unserer Stadt, Treue und Beständigkeit, verkörpert und in der Klarheit seines Denkens und seines Schaffens eine neue malerische Sprache formuliert hat, die Weltgeltung und Anerkennung errang".

Mit dem Kunstpreis 1954 des Landes Schleswig-Holstein, der alle zwei Jahre verliehen wird, wurden der Graphiker A. Paul Weber, der Maler Hans Rickers und die Webmeisterin Alen Müller-Hellwig ausgezeichnet.

Der Maler Professor Alfred Sohn Rethel wurde 80 Jahre alt.

Die Bildhauerin Emy Roeder erhielt zu ihrem 65. Geburtstag vom Land Rheinland-Pfalz ein Auslandsstipendium nach freier Wahl.

Der finnische Architekt A. Aalto ist als Mitglied der Finnischen Akademie vorgeschlagen worden.

ALLGEMEINES

Ein internationaler Kunsthistorikerkongreß wird im September in Venedig stattfinden. *Agit*

In Amerika wurde kürzlich ein bisher unbekanntes Werk Botticellis entdeckt.

Der Pergamon-Altar soll wahrscheinlich von der Sowjetunion an Deutschland zurückgegeben werden.

Die Tate Gallery erwarb die letzte noch in Privatbesitz befindliche Rodin-Plastik der Gruppe „Der Kuß".

Das Germanische Museum in Nürnberg verkaufte ein Gemälde von Lukas von Leyden an das Museum in Boston, um mit dem Kaufpreis seinen Anteil zum Erwerb des Echternacher „Codex Aureus" aufzubringen.

Le Corbusier ist mit dem Bau eines neuen Museums in Tokio beauftragt worden.

Berichtigung: Wir bedauern, daß dieses Bild, das wir in Heft 5/1954/55 auf der Seite 14 zeigten, eine falsche Unterschrift erhalten hat. Der Urheber dieses Wandbildes ist: Boris Kleint, Saarbrücken.

